

N
2
G3

GAZETTE
des
BEAUX-ARTS

Courrier Européen
de L'ART et de la CURIOSITÉ

PARIS

8, RUE FAVART, 8

1900



512^e Livraison.

3^e Période. Tome Vingt-troisième.

1^{er} Février 1900.

Prix de cette Livraison : 7 fr. 50.

(Voir au dos de cette couverture les conditions d'abonnement.)

TEXTE

- I. LES DÉBUTS DE L'ARCHITECTURE DE LA RENAISSANCE (1^{er} article), par M. Marcel Reymond.
- II. ALFRED STEVENS, par le comte Robert de Montesquiou.
- III. LES CUIVRES ARABES (2^e et dernier article) : LE « BAPTISTÈRE DE SAINT LOUIS AU LOUVRE », par M. Gaston Migeon.
- IV. LA GRAVURE JAPONAISE, A PROPOS DES DERNIÈRES ACQUISITIONS DU CABINET DES ESTAMPES, par M. Théodore Duret.
- V. JACOB MARIS, par M. Ph. Zilcken.
- VI. LES CONQUÊTES ARTISTIQUES DE LA RÉVOLUTION ET DE L'EMPIRE ET LES REPRISES DES ALLIÉS EN 1815 (7^e article), par M. Charles Saunier.
- VII. BIBLIOGRAPHIE : Faïences musulmanes, à propos d'un livre récent (Henry Wallis), par M. Jean-J. Marquet de Vasselot ; — A Florentine Picture-Chronicle (Sidney Colvin), par M. B. Berenson.

GRAVURES

Hôpital des Innocents, à Florence ; Fenêtre de la chapelle Strozzi (église de la Trinité, Florence) ; Tabernacle d'Or San Michele, par Ghiberti ; Chaire de Sainte-Marie-Nouvelle, à Florence ; Tombe du cardinal Brancacci, à Florence ; Porte du Noviciat de Santa Croce, en cul-de-lampe.

Œuvres de M. Alfred Stevens : Dame au cachemire ; Musicienne ; La Consolation ; Le Bain ; Le Bouquet effeuillé ; Modèle se chauffant ; Les Rameaux.

L'Atelier, par M. Alfred Stevens (Musée de Bruxelles) : héliogravure Georges Petit, tirée hors texte.

Douloureuse certitude, par M. Alfred Stevens : héliogravure Georges Petit, tirée hors texte.

Les Cuivres arabes : Écritoire persane, x^{ve} siècle (coll. de M. Garnier), en tête de page ; Boîte, Perse, x^{ve} siècle (coll. de M. Garnier) ; « Baptistère de saint Louis », Mossoul, deuxième moitié du xiii^e siècle (Musée du Louvre) ; Chandelier, commencement du xiv^e siècle (coll. de M. R. Kœchlin) ; Détail d'un plateau, Mossoul, xiv^e siècle (coll. de M. Edmond Guérin) ; Boîte, Mossoul, xiv^e siècle (coll. de M. Garnier) ; Chandelier, Égypte, xiv^e siècle (coll. de M. Peytel) ; Boîte, Perse, xiv^e siècle (Musée du Louvre) ; Seau, Perse, xiv^e siècle (coll. de M. Mutiau), en cul-de-lampe.

Une rue de Yedo, par Hiroshighé, en tête de page ; Porteur, par Hokousai, en lettré ; Femme allant au bain, par Moronobou ; Scène de famille, par Gakouteï ; Shoki, par Hokousai ; Dame regardant la campagne, par Hokousai ; Baïgneuses, par Kyonaga, en cul-de-lampe.


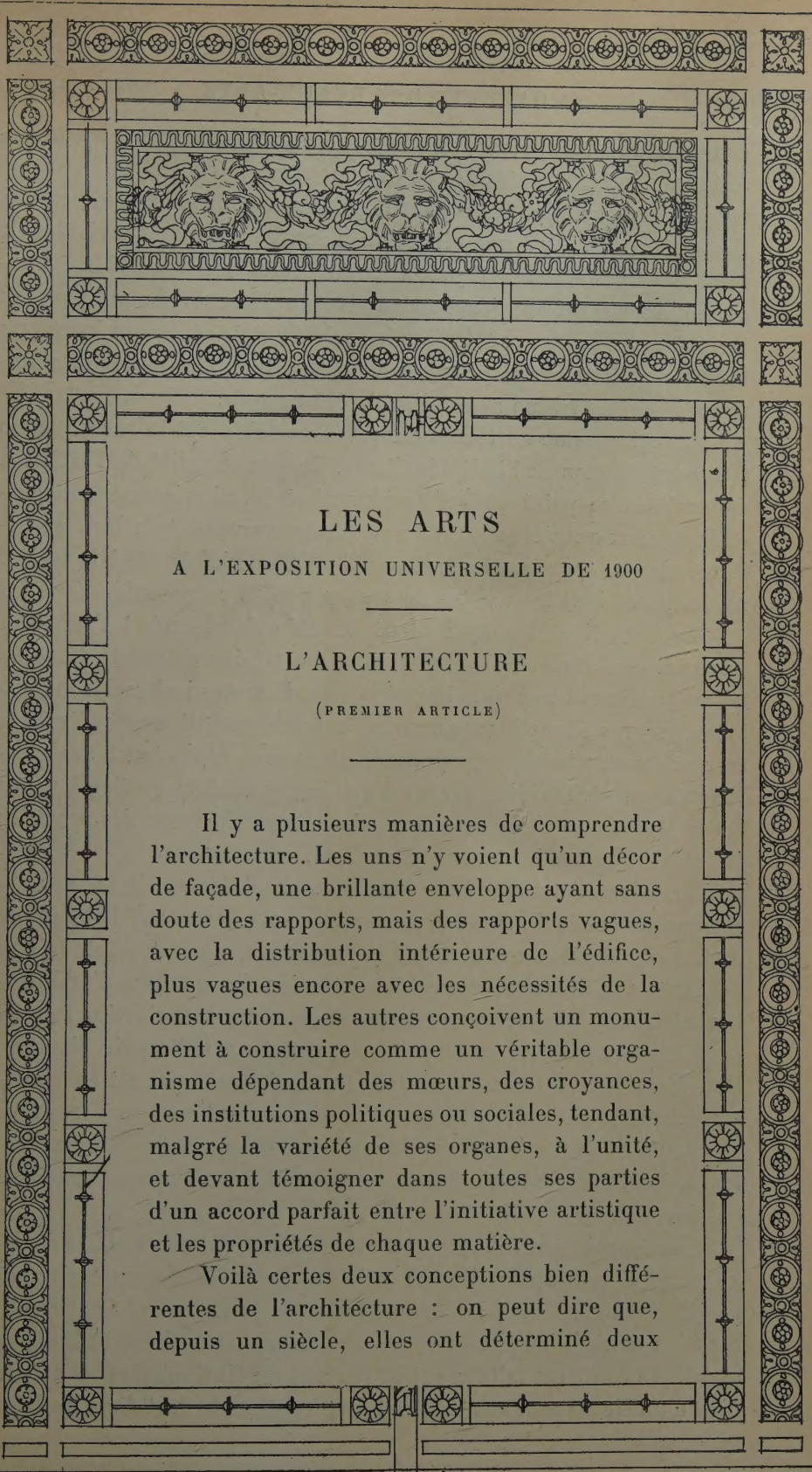
Œuvres de Jacob Maris : Le Passeur (Musée d'Amsterdam), en tête de page ; Un coin tranquille, en lettre ; Barque de pêche ; Marlotte, d'après l'eau-forte de M. Ph. Zilcken ; Moulin, d'après l'eau-forte de M. Ph. Zilcken.

Vue de ville, par Jacob Maris (appart. à M. Taco Mesdag), eau-forte de M. Ph. Zilcken, tirée hors texte.

Les Chevaux de bronze de Saint-Marc de Venise érigés jadis sur l'arc de triomphe du Carrousel, en cul-de-lampe.

Faïences musulmanes : Vase à fleurs, Perse, xiii^e siècle (coll. de M. Henry Wallis) ; Fragment de bol, Perse, xiii^e siècle (Musée du Louvre) ; Tasse (coll. de M. Raymond Kœchlin) ; Cruche (ibid.) ; Bol (ibid.) ; Vase (Musée de Cluny).

Paris et Hélène, dessin de Maso Finiguerra (British Museum) ; Deucalion et Pyrrha, par le même (ibid.) ; Mort de Polyxène, par le même (ibid.).



LES ARTS

A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900

L'ARCHITECTURE

(PREMIER ARTICLE)

Il y a plusieurs manières de comprendre l'architecture. Les uns n'y voient qu'un décor de façade, une brillante enveloppe ayant sans doute des rapports, mais des rapports vagues, avec la distribution intérieure de l'édifice, plus vagues encore avec les nécessités de la construction. Les autres conçoivent un monument à construire comme un véritable organisme dépendant des mœurs, des croyances, des institutions politiques ou sociales, tendant, malgré la variété de ses organes, à l'unité, et devant témoigner dans toutes ses parties d'un accord parfait entre l'initiative artistique et les propriétés de chaque matière.

Voilà certes deux conceptions bien différentes de l'architecture : on peut dire que, depuis un siècle, elles ont déterminé deux

courants d'idées opposées et que nos luttes d'écoles sont les manifestations intermittentes de ces deux courants.

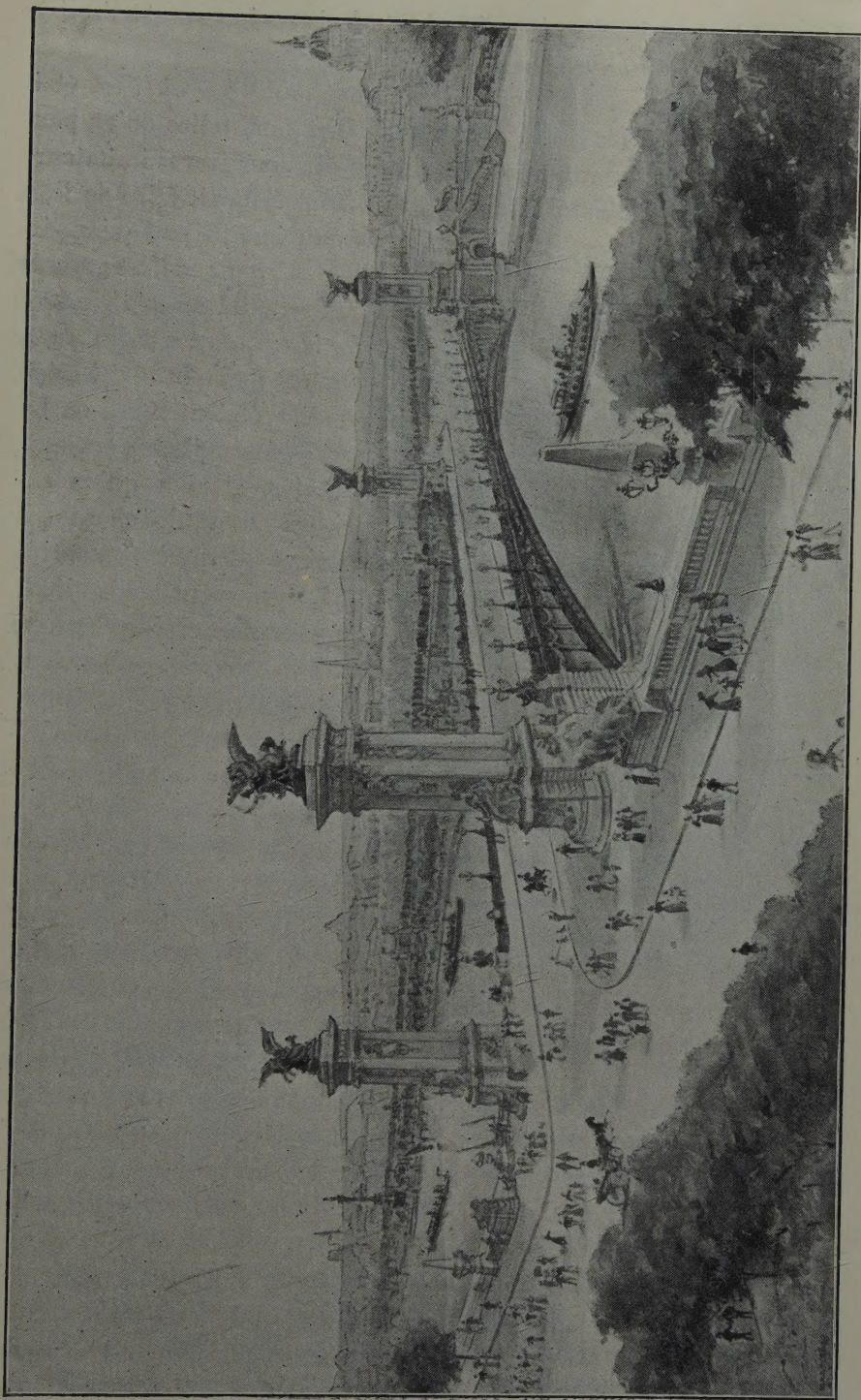
Encore parlé-je plutôt pour le passé que pour le présent ; car, si l'on distinguait il y a une vingtaine d'années deux écoles rivales, il semble qu'actuellement il y ait autant d'écoles que d'individus. L'architecture est, dit-on, l'expression vive des idées de chaque époque : à cet égard, la nôtre reflète bien la société agitée où nous vivons, où tous les systèmes sont proposés en même temps, discutés et abandonnés parfois même avant d'avoir été essayés.

En art comme en toutes choses, l'anarchie est la conséquence d'une exagération de l'individualisme. La personnalité de l'artiste a été exaltée à ce point qu'il n'y a plus ni règle, ni raisonnement possible, et ceux qui s'étonnent de ne point trouver un style bien caractérisé à notre époque méconnaissent les défauts inhérents à la société moderne, et dont les artistes ne sont pas seuls responsables.

La formation d'un style a toujours été subordonnée à l'adoption de certaines formes, à l'interprétation de certains éléments de décor qu'un sentiment unanime imposait à des hommes imbus des mêmes idées par une éducation commune, subordonnant leurs préférences au sentiment général, acceptant dès lors sans répugnance des nouveautés qui résultaient souvent d'une interprétation particulière du décor plutôt que d'une transformation des méthodes et des procédés de travail applicables à chaque matière.

Si, pour mieux apprécier l'architecture de notre siècle, nous la comparons à celle du siècle précédent, que voyons-nous ? Laissant de côté l'organisation sociale des corporations, nous constatons que chacun des métiers concourant à l'exécution d'une œuvre d'architecture, taille de pierre, maçonnerie, charpente, menuiserie, ferronnerie, céramique, tapisserie, peinture, sculpture, orfèvrerie, ciselure, etc., bénéficiait d'un enseignement professionnel, que cet enseignement formait des apprentis, que ceux-ci passaient maîtres à leur tour après avoir fait leurs preuves de maîtrise, et que la tradition perpétuait ainsi, par transmission régulière des connaissances acquises, la perfection de la main-d'œuvre.

En supprimant les corporations, la Convention crut faire seulement acte politique : elle ne prit pas garde à la suppression de l'apprentissage, dont la conséquence se fit brutalement sentir dans tous les métiers lorsque disparurent les artisans dont l'éducation artistique avait été faite avant la période révolutionnaire. Il a fallu près d'un siècle pour ressusciter l'intervention de l'art dans les diffé-



VUE PERSPECTIVE DU PONT ALEXANDRE III

D'après le dessin de MM. Cassion-Bernard et Cousin.

rents métiers, et l'obligation d'études techniques imposant à l'artiste l'accord des formes avec les qualités des matériaux.

Sans doute, on avait créé des écoles publiques où l'art était enseigné, mais suivant des formules empiriques, telles qu'on pouvait les tirer des ouvrages publiés par les plus médiocres imitateurs de Vitruve, les Palladio et les Vignole. On prétendait faire de l'art antique la base de l'enseignement, et on le connaissait si mal qu'on dis-

tinguait à peine l'art grec de l'art romain. On ne cherchait pas la raison des formes anciennes dans la civilisation où elles étaient nées; on les proposait simplement comme modèles, si bien qu'on enseignait la seule chose qui échappe à l'enseignement, le style, qu'on prit l'habitude de transplanter d'une époque dans une autre, comme si le style n'était pas lié à chaque époque, comme si la vie n'excluait pas les formes des civilisations mortes.

Ces vérités essentielles n'avaient pas échappé aux artistes qui furent l'honneur de l'architecture française durant ce siècle, aux H. Labrouste, aux Duc, aux Duban, aux Viollet-le-Duc, dont les



LA FRANCE DE CHARLEMAGNE, PAR M. LENOIR
(Pont Alexandre III.)

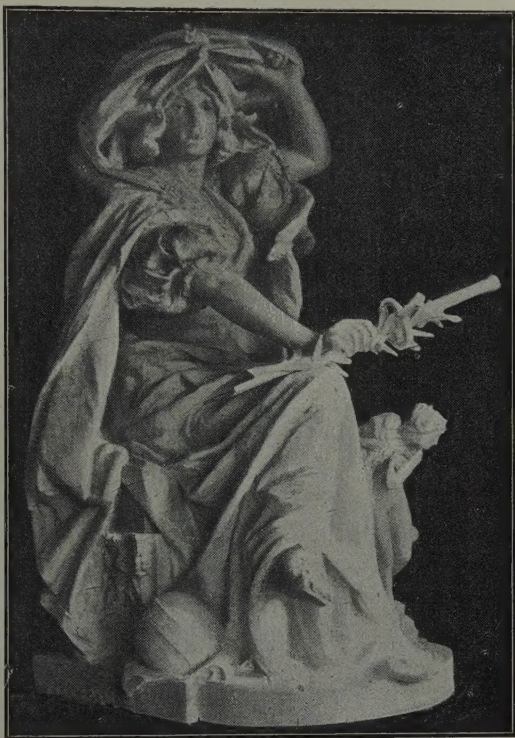
généreux efforts tendaient tous, par des voies diverses, à rétablir l'harmonie entre le décor d'un édifice et sa structure, à tirer parti des qualités des matériaux laissés apparents, à subordonner la forme à la destination de l'œuvre, à faire enfin de la construction le point de départ de toute décoration.

Ceux-là furent vraiment novateurs, et la puissante logique de leur enseignement a, depuis un demi-siècle, contribué, en France et hors de France, à répandre les qualités de clarté, de sincérité et de bon sens qui, pendant une longue suite de siècles, ont assuré la prééminence à l'art français.

Est-ce par des qualités de même ordre que va se révéler notre architecture à l'Exposition de 1900 ? Il semble à premier examen que les décorateurs de façades aient eu beau jeu. Jamais on ne parut moins embarrassé des problèmes ardu de la construction : des bâtis de sapin, des planches découpées, des toiles raidies par le plâtre, des sculptures en carton, des pierres et des briques simulées, tels sont les éléments des futurs « palais » ; car il semble qu'on ait cherché à masquer la pauvreté des choses par la richesse des mots.

Sans doute, il s'agit là de constructions éphémères faites pour vivre six mois. Et puis, songez donc aux ressources qu'offre à l'artiste ce mélange de filasse, de plâtre et de colle qu'on appelle le « staff » ! N'est-ce pas la matière par excellence, celle qui supprime toute difficulté résultant de propriétés techniques et qui, n'exigeant aucune forme spéciale, se prête à toutes les fantaisies ? Plus d'assises de pierre, plus de combinaisons de bois, plus d'assemblages qui limitent le décor. Aussi, quelle abondance, j'allais dire quelle débauche d'ornements !

Cependant, tout n'est pas provisoire dans cette Exposition, et s'il n'en subsistait qu'un nouvel aspect de Paris, une belle ouverture entre les deux rives de la Seine réunies par un pont monumental, prolongé suivant une avenue que borderont deux palais à colonnades de pierre, on n'aurait déjà pas lieu de trop se plaindre. C'est la réalisation d'une première idée, la seule peut-être qui soit sortie du concours ouvert il y a cinq ans et qui, si elle avait eu le temps d'être mûrie, aurait pu vraiment doter Paris d'œuvres défini-



LA FRANCE DE LA RENAISSANCE, PAR M. COUTAN
(Pont Alexandre III.)

tives caractérisant l'un des aspects de notre architecture, le plus brillant peut-être, sinon le plus rationnel.

Mais ce n'est pas tout. Du pont des Invalides au pont de l'Alma se développeront, en bordure des quais de la rive gauche, les pavillons (encore des palais!) des puissances étrangères, aux silhouettes pittoresques, flèches, dômes, terrasses, combles aigus, tours, et quelques-uns de ces palais, construits en matériaux de choix, seront

réédifiés dans les pays dont ils caractérisent l'architecture. Tel le pavillon royal de Grèce, avec son ossature de métal repoussé, ses murs en céramique, ses portiques à colonnes de marbre portant une charpente apparente, palais qui sera transporté à Athènes, au Zapeion. Tel aussi le pavillon de la Norvège, entièrement construit en bois et rappelant par des formes un peu massives les œuvres anciennes de l'art scandinave.

N'aurons-nous pas d'ailleurs des surprises lorsque disparaîtront les échafaudages qui masquent à la vue des constructions à peine ébauchées et dont



LA FRANCE DE LOUIS XIV, PAR M. MARQUESTE

(Pont Alexandre III.)

l'aspect changera certainement dans le délai de six semaines qui nous sépare de l'ouverture de l'Exposition? Il est impossible que les efforts dont nous sommes témoins depuis deux ans n'aient pas abouti à des manifestations d'art. Nous chercherons à les dégager, ce qui n'est pas chose facile dans ce chaos de constructions, si étroitement serrées les unes contre les autres qu'à peine distingue-t-on à première vue les espaces libres pour la circulation des visiteurs.

* * *

LE PONT ALEXANDRE III ET LES PALAIS DES CHAMPS-ÉLYSÉES

Depuis la démolition de l'ancien portail du Palais de l'Industrie, on peut juger de l'effet de la trouée entre les Champs-Élysées et l'Esplanade des Invalides. On est tout d'abord surpris de trouver l'Esplanade encombrée par des bâtiments qui semblent se toucher à ce point que l'objet principal de la perspective, le dôme des Invalides, disparaît presque dans une orgie de flèches, de dômes et de vases.

MM. Cassien-Bernard et Cousin, chargés de la décoration du pont Alexandre III, ont eu la bonne pensée de nous montrer sur une jolie vue perspective le pont aboutissant à l'Esplanade telle qu'elle sera en 1901, lorsqu'elle aura été débarrassée des constructions provisoires. Mais que restera-t-il alors des pauvres arbres actuellement emprisonnés dans des baraques d'où ils émergent péniblement? Que n'a-t-on, comme à Robinson, étagé les baraques dans les arbres! L'effet eût au moins été pittoresque.

Le pont métallique, œuvre de MM. Résal et Alby, semble devoir être loué sans réserve. Les arcs qui franchissent la Seine d'une seule volée sont élégants et hardis¹. La forme de résistance, parfaitement accusée par l'augmentation de volume des claveaux et le tracé très simple des remplissages compris entre l'arc et le tablier, semble réaliser, sans qu'il soit besoin de décoration accessoire, cet accord entre la structure et la forme qui est une condition essentielle de l'art. Les pylônes de MM. Cassien-Bernard et Cousin, qui marquent les deux



LA FRANCE CONTEMPORAINE, PAR M. MICHEL
(Pont Alexandre III.)

1. Le tablier métallique repose sur quinze arcs parallèles, dont la corde est de 107^m50 et la flèche de 6^m28.

entrées du pont, sont assez fins pour ne pas masquer la vue des quais de la Seine, et l'on a pu dire assez justement qu'ils jalonnaient la grande avenue réunissant les deux rives.

La décoration de ces pylônes, constituée par quatre colonnes placées aux angles d'une pile centrale et soutenant sur un robuste entablement des Renommées et des Pégases de bronze doré, n'est pas sans analogie avec celle des piliers qui, à Versailles, accusent le



LA SOURCE, PAR M. MORICE

(Pont Alexandre III.)

départ des grands escaliers de l'Orangerie, faisant face à la pièce d'eau des Suisses. Il semble même que les formes décoratives en usage au temps de Louis XIV aient inspiré les artistes chargés de décorer le nouveau pont. A une époque où le style moderne demeure encore indécis, on s'explique aisément ce retour de faveur vers un art pompeux et très favorable aux silhouettes majestueuses.

Nous retrouverons la trace apparente de l'art du ^{xviii}^e siècle dans la décoration du Petit Palais de M. Girault et dans les bas-reliefs de la façade du Grand Palais édifée par M. Thomas sur l'avenue d'Antin, qui sont évidemment inspirés des admirables bas-reliefs de la chapelle de Versailles.

Les figures symboliques de la France aux différentes époques, qui enrichissent les soubassements des pylônes, sont en général plus librement traitées, quoique, par l'attitude et la simplicité du geste, elles s'accordent avec les grandes lignes de l'architecture du pont Alexandre III.

De part et d'autre des pylônes, sur des piédestaux isolés, sont



LE GÉNIE DE L'EAU, PAR M. MORICE
(Pont Alexandre III.)

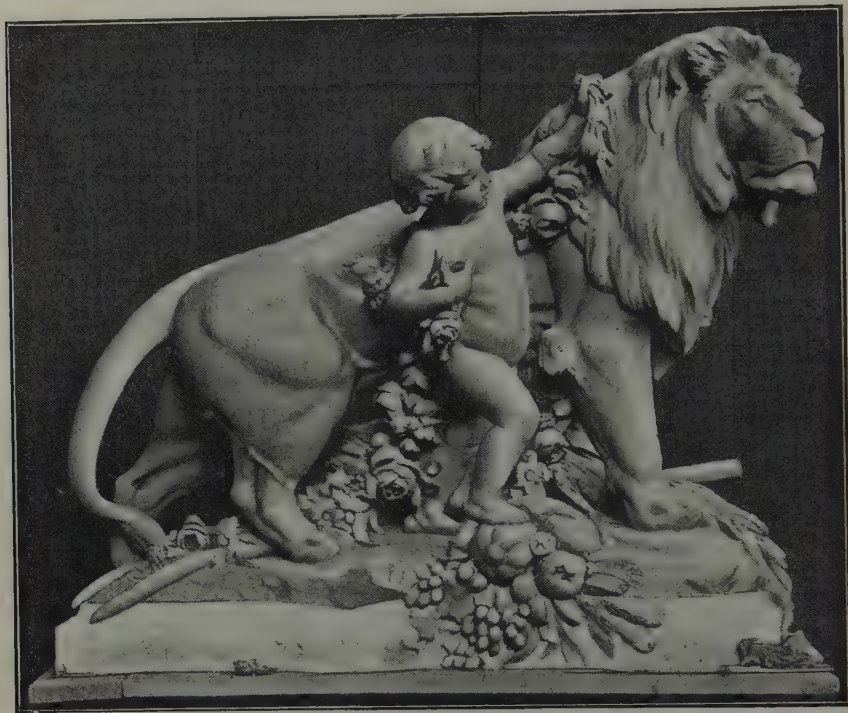
des groupes de Dalou et de Gardet symbolisant la Paix : des enfants nus enchaînent dans des guirlandes de fleurs des lions qui foulent les attributs de la guerre. Quatre pyramides destinées à soutenir des lampadaires terminent le raccordement du pont avec les quais.

En vérité, les conditions d'équilibre, si elles sont bien exprimées, ont la plus grande part dans l'effet décoratif d'un pont métallique. J'oserai même dire que le pont Mirabeau¹, par sa forme caractéristique d'arcs équilibrés sur les piles et n'exigeant pas de

1. Le pont Mirabeau est l'œuvre des mêmes ingénieurs.

culées, semble suffire à la solution artistique, et les balustrades ornées du tablier n'ajoutent que peu de chose à son effet.

Les architectes chargés de la décoration du pont Alexandre III ont craint sans doute la rigidité des lignes de métal, et ils ont cherché à les assouplir en faisant disparaître l'ossature sous des fleurs, en ornant les clefs d'écussons, l'un aux armes de la ville de Paris, l'autre aux armes de Russie; les nymphes de la Seine et les



LION ET GÉNIE, PAR M. GARDET

(Pont Alexandre III.)

nymphes de la Néva, figures décoratives exécutées en cuivre martelé sur les modèles du sculpteur Récipon, soutiennent ces écussons.

Aux extrémités du tablier, des groupes d'enfants entourant quatre grands candélabres complètent le décor; ces enfants, aux gestes mutins, sont d'une fantaisie charmante; le statuaire Gauquié en est l'auteur.

Les architectes ont eu la bonne fortune d'être parfaitement secondés par des statuaires cherchant à réaliser une œuvre d'ensemble, malgré les caractères très différents des figures, Renommées de Frémiet, Steiner et Granet, symbolisant les voix de la Paix et de la

Gloire, figures assises d'Alfred Lenoir, de Michel, de Coutan et de Marqueste, personnifiant sur la rive droite la France de Charlemagne et la France moderne, sur la rive gauche la France de la Renaissance et la France de Louis XIV. La figure de la France de Charlemagne, d'un sentiment très personnel, est particulièrement remarquable.

On voit que la sculpture aura eu une part très grande dans cet ensemble monumental, par lequel les architectes ont cherché



LION ET GÉNIE, PAR M. J. DALOU

(Pont Alexandre III.)

à établir un lien entre le dôme de Mansart et les palais en bordure de l'avenue Nicolas II, dont l'architecture se recommande aussi de l'art empanaché de Louis XIV.

Les colonnades des palais des Champs-Élysées feront, je crois, bonne figure sur cette grande avenue. On sait que, par une conception tout administrative de l'art, le plus grand de ces palais a été exécuté en partie triple ou même quadruple. Cela présente bien quelques inconvénients lorsqu'on arrive à la ligne mitoyenne séparant les lots des divers architectes : les constructions se raccordent plutôt mal que bien, et les planchers aussi. Vraiment le système

n'est pas à préconiser, et il est à souhaiter qu'un essai de ce genre ne soit pas renouvelé. La conception d'une œuvre d'art et son exécution sont déjà choses assez difficiles par elles-mêmes pour qu'on évite de les compliquer en associant malgré eux des artistes de tempéraments différents. Multiplier les attelages tirant en sens contraires n'est pas un moyen pour aller vite et sûrement. J'imagine que la multiplicité des avis n'a pas dû beaucoup aider l'architecte, M. Deglane, choisi après concours pour exécuter la partie du Grand Palais longeant la nouvelle avenue.

Si l'on compare les dessins d'exécution à ceux de son projet de concours, on constate qu'il ne reste pas grand'chose du plan primé, dans lequel MM. Deglane et Binet avait imaginé une galerie vitrée perpendiculaire au hall, prolongeant la perspective des jardins depuis l'entrée du palais jusqu'à la salle de concerts.

Sans doute, la façade a été simplifiée par la substitution de colonnes régulièrement espacées aux motifs alternés qui multipliaient peut-être les divisions de la façade; mais l'élargissement du motif central et l'adoption de trois grandes ouvertures séparées par de hautes colonnes accouplées a bien aussi l'inconvénient de créer dans la façade des divisions presque égales et de réduire le développement des portiques.

Où pourra regretter encore, en considérant les décorations prévues sur les dessins des galeries, que le temps et peut-être aussi l'argent aient manqué pour parfaire une œuvre dont l'exécution en deux années était à peu près impossible. Aussi serait-il peu équitable de ne pas apprécier à sa valeur l'effort qu'a dû faire l'architecte pour mettre son œuvre à peu près au point et donner à la foule l'impression d'un édifice achevé. D'intéressants détails, concernant la construction des escaliers du hall, montrent bien que l'artiste a fait tout ce qui dépendait de lui pour réaliser l'œuvre entière. On lui reprochera peut-être de n'avoir pas suffisamment sacrifié à l'aspect extérieur le grand vitrage du hall, dont les formes ne s'accordent guère avec les lignes horizontales et verticales de la colonnade. D'ailleurs, pour bien apprécier l'effet monumental de cette grande façade, il faut attendre le complément de sa décoration, les mosaïques des portiques qui sont encore cachées, les énormes groupes en cuivre repoussé qui flanqueront les angles, couronnant les murs en quart de cercle, et les motifs sculptés de la partie centrale, que masquent des baraques vitrées.

Le Petit Palais de M. Girault, autant qu'il est possible de

l'apprécier au milieu des échafaudages qui dissimulent encore les parties sculptées, semble avoir réalisé dans l'exécution les promesses du projet primé. Aucune modification importante ne lui étant demandée, l'artiste a pu exécuter son œuvre telle qu'il l'avait conçue, en consacrant à l'étude des détails l'année qui, pour le Grand Palais, fut employée au remaniement des dessins. C'est aussi une colonnade, mais d'allure plus modeste et d'ailleurs élégante, qui forme le décor principal de la façade, interrompue par un pavillon central que couronnent de fort beaux groupes mettant en relief le talent original et primesautier du statuaire Saint-Marceaux.

On se souvient de l'excellente adaptation du plan du Petit Palais au terrain, dont le milieu est occupé par une cour en demi-cercle communiquant par des galeries avec les salles qui se poursuivent sur le périmètre extérieur, raccordées aux angles de la façade principale par des pavillons rectangulaires, aux angles de la façade opposée par des pavillons circulaires.

Ce terrain en trapèze offrait bien quelques difficultés pour la silhouette des constructions; l'architecte a cherché à y parer en terminant par une sorte d'hémicycle ses pavillons rectangulaires de la façade, mais la forme des combles accuse la difficulté sans la résoudre.

Les soubassements des deux palais ont été traités de manière très différente et suivant le tempérament de chaque artiste. M. Girault a très largement ouvert ce soubassement, au point que les ouvertures font presque tort à celles du grand étage en les prolongeant. M. Deglane, au contraire, a fait son soubassement plein dans la hauteur des marches extérieures, et les rares ouvertures qui y sont ménagées ne laissent point deviner l'utilisation possible de ces dessous.

En résumé, malgré les défauts résultant de la division du travail aussi bien que des délais trop courts, on ne peut nier que la nouvelle avenue, les constructions qui la bordent et le pont, doivent contribuer à l'embellissement de Paris.

LUCIEN MAGNE

(La suite prochainement.)





UN TABLEAU DE MACHIAVELLI

AU MUSÉE NATIONAL DE DUBLIN



N 1853, à la suite d'une exposition tenue à Dublin, quelques personnages influents eurent l'idée de fonder une galerie de peinture dans la capitale de l'Irlande, qui possédait déjà, depuis 1830, un riche musée d'antiquités régionales. Le projet, accueilli avec faveur, fut secondé par des souscriptions privées et des allocations du Parlement britannique. Il fallut d'abord employer plus d'un million à construire un édifice approprié, ce qui fut fait de 1859 à 1864. Depuis cette époque, les trois directeurs qui se sont succédé, MM. Mulvany, Doyle et W. Armstrong, ont trouvé moyen d'y réunir, sans disposer de crédits très considérables, une collection qui mérite de prendre rang parmi les meilleures de second ordre. Avec un budget d'acquisitions d'environ 25.000 francs par an, ils ont compris qu'ils ne pouvaient pas acquérir de chefs-d'œuvre *classés* et ils ont très prudemment résisté à la tentation de payer cher des chefs-d'œuvre douteux. Leur attention s'est concentrée sur des spécimens authentiques, mais modestes, des maîtres les plus célèbres et sur des œuvres excellentes de peintres moins renommés. Grâce à ces sages principes, la Galerie Nationale d'Irlande possède aujourd'hui des tableaux incontestables de grands artistes, comme Fra Angelico, Mantegna, Holbein, Rembrandt, Tintoret, Rubens, Poussin, etc., et des peintures qui présentent sous leur meilleur jour des maîtres dont les noms sont peu familiers à l'histoire de l'art, comme Machiavelli, Marieschi, Asper, Hauber, Moreelse

et bien d'autres. Il y a une série peu nombreuse, mais admirablement choisie, de Primitifs flamands et allemands, quelques très bonnes toiles françaises (entre autres de Chardin), et un ensemble déjà fort important de peintures anglaises (Hogarth, Gainsborough, Constable, Reynolds, Turner) dont la plus étonnante peut-être est un groupe de portraits peint par Dobson (1610-1646), d'une vérité et d'une solidité de touche admirables. Mais la grande richesse de la galerie de Dublin consiste surtout dans le nombre et l'excellence des tableaux hollandais, dûment signés et datés, d'une conservation souvent extraordinaire, qui ont été acquis, au cours de ces dernières années, dans les ventes publiques de Londres. Les deux salles où sont réunies ces petites merveilles sont la joie des yeux et le meilleur témoignage du goût raffiné et sûr dont sir Walter Armstrong s'est inspiré en les choisissant.

J'ajoute que la Galerie Nationale d'Irlande est pourvue, depuis 1898, d'un bon catalogue raisonné où sont décrits, avec tous les détails nécessaires, 464 tableaux, 348 dessins ou aquarelles, 280 portraits gravés, etc. Ce catalogue érudit, qui va de pair avec celui de la National Gallery de Londres, est une mine d'informations précieuses sur les artistes trop peu connus dont le musée de Dublin fait valoir les titres par son intelligente hospitalité.

Parmi ces chefs-d'œuvre de peintres oubliés, auxquels il est parfois arrivé de se surpasser eux-mêmes, aucun n'est plus digne d'attention que le grand tableau de Zenobio Machiavelli, *La Madone et l'Enfant entourés de saints*. Après avoir décoré, à Pise, l'église de Santa Croce, puis la collection Bacci, à Florence (1859), il fut apporté à Londres par M. Mathew Uzielli et acquis à la vente de ce dernier en 1861. Nous le publions ici — pour la première fois, semble-t-il — d'après une photographie obligeamment communiquée par le conservateur-adjoint, principal auteur du catalogue raisonné, M. Walter G. Strickland. La reproduction est très bien venue et donne une idée adéquate du charme de la composition, qu'il faut se représenter dans une gamme claire, avec des roses et des bleus d'une exquise délicatesse. La peinture, exécutée à la détrempe, est conservée sur le panneau original et n'a été défigurée par aucune retouche. Les personnages sont d'un quart plus petits que nature; la hauteur totale du tableau est de 1^m30. En bas, à droite, on lit la signature : *Opus Zenobii de Machiavellis*; il n'y a pas et il n'y a jamais eu de date, cette partie étant aussi intacte que le reste.

Au milieu, sur un trône, est assise la Vierge, tenant une rose

blanche dans sa main gauche; de la main droite, elle soutient l'Enfant, debout sur ses genoux. A droite de la Vierge sont deux saints : l'un, tenant un médaillon avec le monogramme du Christ, est saint Bernardin de Sienne; l'autre, tenant un livre, est peut-être l'évangéliste saint Marc. De l'autre côté, on voit un jeune évêque, dont la mitre est ornée de fleurs de lys; on y a reconnu saint Louis de Toulouse. Auprès de lui se tient un quatrième saint, avec un livre dans une main, une plume dans l'autre, qui est sans doute saint Jérôme. Crowe et Cavalcaselle, qui ont entrevu ce tableau, parlent à tort d'un septième personnage, qui serait saint Nicolas de Bari¹.

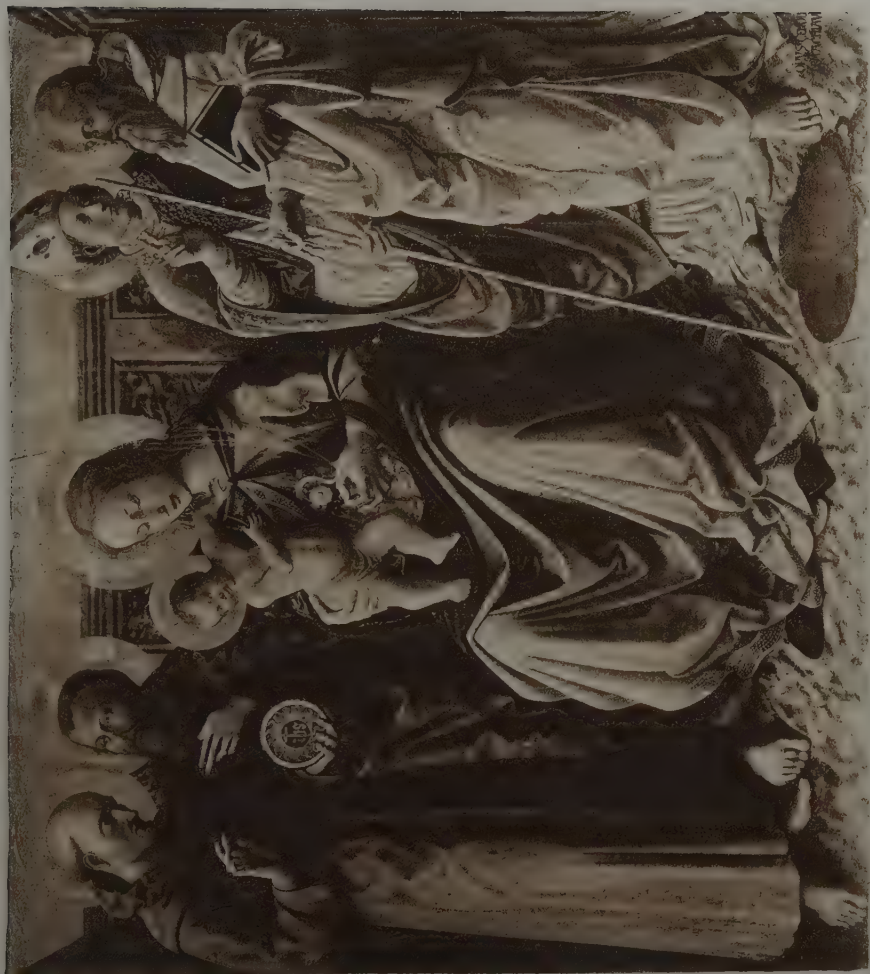
Lorsque, après s'être délecté de la suavité de cette peinture, on procède à une analyse des détails, le caractère qui frappe tout d'abord est la supériorité des têtes, qui toutes — sauf peut-être celle de l'Enfant — sont expressives et parfaitement dessinées. Les mains sont élégantes, mais anguleuses; les pieds ne sont pas exempts de lourdeur. Quant aux draperies, celles des saints sont tourmentées et bizarrement chiffonnées, tandis que celles de la Vierge, d'un jet simple et franc, témoignent d'une heureuse entente de l'effet et de la forme. Évidemment, l'auteur a donné tous ses soins à cette œuvre et, en particulier, à la figure centrale, pour en faire l'expression la plus élevée et la plus gracieuse de son talent. Il a réussi à produire une peinture charmante, mais inégale, et dont l'aspect rappelle à l'esprit bien des choses déjà vues, déjà louées ou blâmées chez d'autres. Ainsi, les têtes des saints sont très voisines de Benozzo Gozzoli²; les plis des étoffes dont sont drapés les saints sur la droite éveillent immédiatement le souvenir de Filippo Lippi³; la tête de saint Bernardin fait penser à Fra Angelico, de qui la tonalité générale du tableau paraît également inspirée.

L'effet combiné d'influences analogues se reconnaît dans un panneau anonyme du Louvre (n° 1661), autrefois dans la collection Campana, qui présente une ressemblance assez étroite avec celui de Dublin, bien que la couleur en soit plus dure et plus sèche. On y voit la Vierge tenant l'Enfant entre quatre saints : saint Jean-Baptiste, saint Augustin, saint Antoine et saint François. Ce tableau a été successivement attribué à différents maîtres florentins — dont Filippo Lippi, — preuve qu'il est l'œuvre d'un éclectique. Je verrais

1. Crowe et Cavalcaselle, *Geschichte der italienischen Malerei*, t. III, p. 185.

2. Voir, en particulier, la fresque de San Gimignano (Alinari, n° 7061).

3. Mêmes plis agités dans le tableau de Lippi au Louvre, *La Vierge et l'Enfant Jésus* (Lafenestre-Richtenberger, p. 82).



Zenobio de Machitavelli pinx.

Héliog. J. Chauvet

LA VIERGE ET L'ENFANT ENTRE QUATRE SAINTS

(Galerie nationale d'Irlande)

Gazette des Beaux-Arts

Imp. Paul Meglia

en lui, pour ma part, un imitateur de Lippi qui s'est adouci au contact de Benozzo, — Giusto d'Andrea, peut-être, en qui ces deux influences et d'autres encore se sont combinées et qui ne paraît pas avoir eu assez d'individualité pour choisir entre elles¹. Pas plus que l'auteur du tableau du Louvre, celui de la *Madone* de Dublin n'est une personnalité; mais il a certainement des qualités plus aimables.

Nous ne savons presque rien de Zenobio de' Machiavelli qui fut, avec Giusto d'Andrea, dont nous venons de parler, un des collaborateurs de Benozzo Gozzoli à San Gimignano. Vasari est peut-être le seul auteur qui l'ait nommé en passant, et l'histoire de l'art l'aurait complètement oublié s'il n'existait au moins trois tableaux signés de son nom. Le premier, daté de 1473, est un *Couronnement de la Vierge* qui était autrefois au Louvre (n° 245 du catalogue de Villot) et qu'on a relégué, je ne sais pourquoi, au musée de Dijon. C'est une œuvre d'une tonalité trop claire, d'un dessin banal et, dans l'ensemble, assez insignifiante. Un autre tableau du même artiste, signé, mais non daté, est au Museo Civico de Pise: il représente une *Madone avec l'Enfant au milieu de saints*, et se trouvait autrefois, avec le tableau de Dublin, à l'église Santa Croce. Je ne me souviens pas d'avoir vu ce panneau de Pise, où Crowe et Cavalcaselle signalent « une caricature de Filippo plutôt qu'une imitation de la manière de Benozzo². » Mais, rien qu'à s'en tenir à la peinture de Dublin, il semble permis de révoquer en doute le témoignage de Vasari, qui fait de Machiavelli l'élève de Benozzo. C'est bien plutôt de l'atelier de Filippo qu'il a dû sortir, pour travailler plus tard avec Benozzo, dont les Vierges sont fort différentes de celle de Dublin, alors que le type de celle-ci se rapproche davantage de la *Vierge adorant l'Enfant Jésus*, au palais Pitti, tableau de la jeunesse de Fra Filippo³. Les fresques de Benozzo à San Gimignano sont de 1465-1466; Fra Filippo, né en 1406, était mort deux ans auparavant. Peut-être la disparition de son chef d'atelier laissa-t-elle des loisirs à Machiavelli. En tous les cas, c'est après la coopération de Machiavelli aux grandes œuvres de Benozzo que je placerais le tableau de Dublin; celui du musée de Dijon, seul daté, serait postérieur et témoignerait d'un talent déjà affaibli.

1. Crowe et Cavalcaselle, *ibid.*, éd. allemande, t. III, p. 272.

2. La même peinture a été décrite en 1895 par M. E. Jacobsen (*Repertorium für Kunstwissenschaft* (t. XVIII, p. 100), qui en trouve les types « faibles et sans originalité », la conservation mauvaise.

3. Lafenestre-Richtenberger, *Florence*, pl. à la p. 186.

Je dois encore insister sur le caractère le plus frappant de notre peinture : la tête de la Vierge, développement ou synthèse — je laisse à d'autres le soin d'en décider — de types familiers à Fra Filippo et à Fra Angelico, le maître de Benozzo Gozzoli. Elle est si charmante dans sa grâce un peu morose qu'on lui eût souhaité une place d'honneur dans la galerie de beautés chastes et maternelles que vient de nous donner M. A. Venturi¹. Or, non seulement elle n'y figure point, mais j'y cherche vainement une œuvre, appartenant au dernier tiers du xv^e siècle, avec laquelle cette tête exquise soit étroitement apparentée. Ce sont les sculptures, les terres cuites dès della Robbia, qui fournissent les analogies les plus prochaines². Le type arrondi de Ghirlandajo, le type anguleux de Botticelli, la suavité un peu niaise des Ombriens, sont tout autre chose — sans qu'il soit facile de préciser par le langage des contrastes que le rapprochement des images rend si sensibles. Machiavelli a donc fait une découverte au pays de la beauté pensive ; une fois, dans sa vie d'auxiliaire et d'imitateur, il a créé. On oublie volontiers les inventeurs, mais les découvertes ne se perdent pas. Celle de Zenobio n'aurait-elle pas été remarquée par le plus illustre de ses successeurs ? La tête de la *Belle Jardinière*, peinte en 1507 à Florence, ne révèle-t-elle pas, malgré ses formes plus amples, que Raphaël, au cours d'une promenade à Pise, accorda quelque attention à l'œuvre qui figurait alors dans l'église de Santa Croce ? J'ai cru dès l'abord, à l'aspect du tableau de Dublin, constater un je ne sais quoi de raphaëlesque dans cette Vierge préraphaélite, peinte plusieurs années avant la naissance de Sanzio. Il m'est aussi venu à l'esprit que les autres Vierges, filles florentines du génie de Raphaël, diffèrent entre elles et de la *Belle Jardinière*, comme si chacune avait reçu sa forme définitive sous le rayon d'une impression nouvelle... Mon hypothèse est bien hardie, je ne la donne même pas pour une hypothèse, mais comme une possibilité vaguement entrevue. Ceux qui prendront la peine de la contrôler voudront du moins reconnaître, je l'espère, que je n'ai pas fait à la Vierge de Machiavelli l'honneur d'un rapprochement trop immérité.

SALOMON REINACH

1. A. Venturi, *La Madonna* ; avec 521 photogravures. Milan, Hoepli, 1900.

2. *Ibid.*, p. 178, 179.



LES BOSQUETS DE VERSAILLES

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE ¹)

V

LA GALERIE D'EAU OU SALLE DES ANTIQUES



On ne peut étudier la création des œuvres d'art de Versailles sans tenir le plus grand compte de la chronologie. Les bosquets ne se succèdent pas sans des raisons qu'il faut chercher dans l'histoire particulière de Louis XIV ou dans la transformation du goût autour de lui. A quelques années de distance, les idées changent, et ce sont des pensées nouvelles qui dirigent les conceptions des artistes. Comme je ne veux choisir, en ces courtes études, que des exemples significatifs, j'ajouterai à ceux qui ont déjà été donnés celui de la *Salle des Antiques*.

Le bosquet avait d'abord porté le nom de *Galerie d'eau*, qu'il conserva d'ailleurs par la suite. Il avait été créé en 1674, dans la

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e pér., t. XXII, p. 265, et t. XXIII, p. 39.

partie basse des jardins et tout au voisinage de l'« Ile Royale ». Ce fut d'abord un espace en longueur, orné sans doute de « goulettes » d'où sortaient de place en place des jets d'eau; à chaque bout, deux fontaines jaillissaient d'un bassin rond. L'aspect d'une de ces fontaines est dans une estampe de Le Pautre, datée de 1679 et représentant une « Vénus de bronze élevée sur un bassin de marbre blanc, faisant un des ornements de la fontaine appelée Galerie d'eau ». La présence de ce bronze, ôté depuis, allait peut-être donner l'idée de placer à la Galerie d'eau la belle série de copies de l'antique qui devait en changer le caractère.

Je crois pouvoir rattacher cette transformation au voyage que fit Le Nôtre en Italie, au cours de l'année 1679, et qui ne fut pas sans influence sur ses compositions nouvelles. Le Nôtre a fait ce voyage à soixante-cinq ans; il l'a entrepris, écrit Colbert en le recommandant à l'ambassadeur du Roi à Rome, « non pas tant pour sa curiosité que pour rechercher avec soin s'il trouvera quelque chose d'assez beau pour mériter d'être imité dans les maisons royales, ou pour lui fournir de nouvelles pensées sur les beaux dessins qu'il invente tous les jours pour la satisfaction et le plaisir de Sa Majesté ¹ ». Au retour de sa mission, Le Nôtre s'occupe de la partie méridionale des jardins de Versailles, qui a été jusque là un peu sacrifiée et où le seul ouvrage très important mené à bonne fin est celui du Labyrinthe. Cette partie du parc reçoit, peu de temps avant l'installation définitive de la Cour, des embellissements assez nombreux, et le goût italien s'y trouve déjà indiqué par la *Salle des Antiques*, à la date de 1681 ².

La Salle des Antiques nous est connue par une des plus curieuses vues de la série qu'a peinte, peu d'années plus tard, Martin l'aîné. C'est, je crois, le premier tableau que le peintre de batailles ait exécuté pour le Roi, en 1688 ³. On distingue vingt figures de marbre; toutes sont des représentations antiques, dont quelques-unes sont reconnaissables dans la peinture; elles sont alignées entre

1. Cf. *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*, publiée par A. de Montaiglon [et J. Guiffrey], t. I, p. 85.

2. Cette date est fournie par l'indication des piédestaux qu'on y construit au printemps de 1681 (*Comptes des Bâtimens*, éd. J. Guiffrey, t. II, col. 62). L'achèvement d'imprimer du livre du sieur Combes, qui énumère les statues, est du mois d'avril de la même année.

3. *Comptes*, t. III, col. 89. Paiement du 18 juillet 1688, en premier acompte « d'un tableau fait et livré à Trianon, représentant la Galerie d'eau ». C'est le n° 758 du musée de Versailles.



LA GALERIE D'EAU OU SALLE DES ANTIQUES, A VERSAILLES

Tableau de J.-B. Martin.

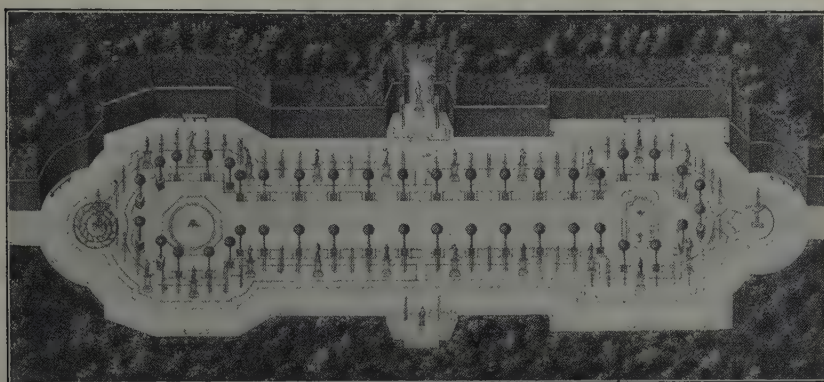
les jets d'eau, et leurs piédestaux s'élèvent au milieu même du petit canal, qui délimite une espèce de salon intérieur orné d'une double rangée d'ifs taillés. Les seigneurs et les dames, que le peintre fait se promener sur le pavé de marbre bicolore, se trouvent dans une véritable galerie de sculpture antique, composée à la façon italienne du dix-septième siècle; mais aucun prince romain du temps du Grand Roi n'a dans sa villa de salle plus agréable à visiter, et nulle part les marbres n'ont été mieux mis en valeur qu'ils ne le sont ici, au milieu des eaux courantes et jaillissantes.

Parmi les statues de la Galerie d'eau, il y avait peut-être des antiques achetés en Italie par les ordres de Colbert et restaurés alors par Flamen¹, avec cette naïve assurance dont les séries du Louvre et de tous les musées formés à cette époque portent les traces; mais il y avait surtout des copies des plus célèbres antiques des collections romaines, exécutées par les élèves que le Roi pensionnait à Rome, en sa nouvelle Académie. Le sieur Combes, qui fournit une première liste provisoire de vingt et un morceaux, dit expressément que ce sont des « statues de marbre antique faites à Rome par de très habiles sculpteurs ». Il vaut mieux donner ici une liste beaucoup plus sûre, consignée dans une description inédite des figures du Petit Parc et qui compte vingt-quatre antiques « dans la Galerie des eaux ». Ces marbres se présentent dans l'ordre suivant : une Vestale, une Sibylle, un Bacchus, une Vénus honteuse, une Pallas, une Vestale, un Apollon, un Silène, une Pomone, une Cérès, un Méléagre, un Bacchus, un Lantin, une Cléopâtre, un Bacchus, une Minerve, un Bacchus, une Cérès, un Mercure frappant Argus, un Gladiateur, un Silvain, un Lantin, une Pandore, un Silvain². Les indications de dimensions et d'attitudes que porte le manuscrit permettraient sans doute d'identifier quelques-unes de ces figures, où le même sujet était plusieurs fois répété d'après les types différents de l'art antique, et que les pensionnaires du grand Roi avaient trouvé intéressant de copier à Rome pour ses palais et ses jardins.

1. *Comptes*, t. I, 1288. Paiements de septembre et novembre 1680 : « A Flament, pour son paiement et celui des ouvriers qui ont travaillé à la restauration de dix-huit figures antiques à l'allée d'eau, 1.419 livres ». Il y a évidemment une confusion de rédaction entre l'« Allée » et la « Galerie d'eau ».

2. Bibliothèque de la ville de Versailles, ms. 22, p. 127 à 137. Cf. Combes, *Explication historique de ce qu'il y a de plus remarquable dans la maison royale de Versailles*. Paris, 1681, p. 103 à 109.

La pensée d'orner les maisons royales avait été pour beaucoup, comme on le voit, dans la création romaine de Colbert, qui est de 1666. La correspondance du surintendant avec les premiers directeurs de l'Académie royale de Rome, Charles Errard et Noël Coypel, est pleine d'allusions à des besoins où les embellissements de Versailles et de ses dépendances tiennent une place de plus en plus grande. En 1673, par exemple, Colbert adresse ses premières instructions à Coypel : il lui recommande tout d'abord de veiller aux progrès des élèves peintres, sculpteurs et architectes qu'entretient le Roi pour le perfectionnement des arts en France ; puis, il l'invite à « faire travailler les jeunes sculpteurs à copier bien exactement ce



PLAN DE LA SALLE DES ANTIQUES

Dessin du temps de Louis XIV.

qu'il y a de plus beau à Rome ». Il déclare aussi, dès l'origine, qu'une des fonctions du directeur consistait à faire des achats d'antiques pour le Roi : « Vous devez encore, écrit-il, rechercher avec soin tout ce que vous pourrez trouver de beau en bustes, figures, bas-reliefs et autres beaux ouvrages de l'ancienne Rome, et, au cas que vous en trouviez à bon marché, les acheter ; mais prenez bien garde de ne vous en déclarer à personne et d'exécuter avec adresse et secret l'ordre que je vous donne en cela, n'étant pas à propos d'en faire aucun éclat et ne voulant même pas y mettre beaucoup d'argent¹. » Les marbres copiés ou acquis sous la direction de Coypel et au début de la seconde direction d'Errard arrivèrent en France en 1679 et 1682, sur deux vaisseaux envoyés par Colbert à Civita-Vec-

1. *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*, t. I, p. 45, 47, 90.

chia; ils furent débarqués au Havre, d'où on les transporta par la Seine jusqu'à Paris¹. Le premier vaisseau, qui était une grande flûte royale de plus de cinq cents tonneaux armée à Marseille, ne contenait pas moins de deux cents caisses et ballots. Le jeune sculpteur Cornu, qui avait présidé au transport des précieux objets, fut aidé par le peintre Goy dans les nouveaux chargements faits au Havre pour Paris à la fin de juin 1679. C'est dans cet envoi qu'il faut chercher l'origine de la Salle des Antiques de Versailles, de même que le second, postérieur de trois ans, apportera la plupart des belles copies de vases antiques qui figurent encore dans le parc.

La Salle ou Galerie des Antiques, créée par Colbert à Versailles, dura environ vingt-quatre ans. C'est beaucoup pour un bosquet de Louis XIV. Le Roi ne les supportait point d'ordinaire aussi longtemps sans y toucher. Il est permis de penser que les marbres italiens s'altérèrent vite sous les arbres des jardins, dans un climat qui leur convient si mal. Quoi qu'il en soit, la suppression eut lieu en 1704. Les dimensions du bosquet furent un peu agrandies aux dépens des massifs voisins, et la Salle des Antiques ou Galerie d'eau devint la *Salle des Marronniers*. C'est sous ce nom qu'elle figure dans les descriptions du XVIII^e siècle et se trouve gravée dans la série de Rigaud.

Blondel n'oublie point les changements qui ont eu lieu dans le bosquet et y ont apporté une transformation complète : « A la place des arbres qui y sont aujourd'hui, on a vu des jets d'eau et des statues de marbre. Cette salle, dans son état actuel, est encore très belle.

1. *Ibid.*, p. 77, 83, 84, 107, 110, 112. Cf. *Mercure galant*, juillet 1682, p. 134-140 : « Au commencement de ce mois, nous avons vu débarquer devant le Louvre un nombre infini de caisses. Il devait être bien grand, puisque deux vaisseaux, que le Roi avait envoyés exprès à Civita-Vecchia, en sont revenus remplis. Ils contenaient non seulement plusieurs antiques pour le Roi, mais encore plusieurs ouvrages de sculpture faits par les pensionnaires de Sa Majesté. Il y a quantité de figures de divinités et de bacchantes, des bustes d'empereurs, de philosophes et de gladiateurs, des bas-reliefs admirables, des colonnes et des tombeaux [sarcophages]... et tant d'autres choses antiques et modernes que l'on se perd dans le nombre. On admire parmi ces ouvrages un Gladiateur mourant, un Hermaphrodite et une Bacchante, le tout fait par des pensionnaires du Roi. La Bacchante surtout est une merveille; le Français à qui cet ouvrage est dû a employé deux ans à le faire. On voit parmi tant de raretés quelques figures faites par des Italiens... Mais, pour revenir à tous les tableaux, bustes et figures dont le Roi a rempli les maisons royales, depuis qu'il a pris soin de gouverner son État lui-même on peut dire que l'Italie est en France et que Paris est une nouvelle Rome... »

On y remarque plusieurs bustes antiques de marbre blanc placés sur des gaines de marbre de Rance ; deux statues antiques, l'une représentant Antinoüs, l'autre Méléagre ; et aux deux extrémités se voient deux bassins, au milieu de chacun desquels il y en a un autre qui sert de piédestal à une figure antique ; d'un côté c'est une Muse et de l'autre une Dame romaine¹. » Sauf que ces deux dernières statues ont été retirées, la disposition et l'ornementation actuelles de la Salle des Marronniers sont restées ce qu'elles étaient sous Louis XV. Il faut un certain effort d'imagination pour y évoquer le décor de la Salle des Antiques.

VI

LA SALLE DE BAL OU LES ROCAILLES

Un bosquet contemporain du précédent et dont le nom revient souvent dans les récits du xvii^e siècle est celui de la *Salle de Bal*. L'emplacement fut préparé en 1680 et la construction faite en 1681². Berthier, qui avait hérité de la spécialité de Delaunay, fit les rocailles des cascades, qui comptent parmi les plus importantes de Versailles et qui ont été plusieurs fois restaurées. La Salle de Bal servit aussi souvent à des collations qu'à des bals ; dans les deux cas, les invités du Roi ou de Monseigneur se réunissaient dans une sorte d'arène isolée par un fossé, suivant une disposition que l'on rencontrait à Versailles au moins deux fois encore, à la Salle des Festins et à la Galerie d'eau. L'orchestre était dans le haut, au-dessus des cascades. En face, le sol était disposé en gradins pour les spectateurs, qui avaient ainsi sous les yeux, avec le coup d'œil de l'arène où l'on dansait, celui des nappes d'eau fort belles encore aujourd'hui et sûrement d'un grand effet aux lumières. La plus ancienne description que nous ayons de ce bosquet en est aussi la plus complète :

« Ce lieu destiné pour la danse est hexagone. On y entre par quatre perrons de quatre degrés chacun. Il est entouré de deux fossés d'eau, qui suivent la forme de la salle du bal. Le rebord de

1. *Architecture françoise*, t. IV, p. 409. Dargenville, dans son *Voyage pittoresque*, qui est de 1755, ne mentionne même plus l'ancien état de la « Salle des Marronniers ».

2. Le détail des dépenses de la Salle de Bal, en 1681, est assez intéressant. Il y a pour 16.162 livres de maçonnerie, 5.400 livres de serrurerie, 9.600 livres de rocailles, 36.000 livres de plomberie et 3.600 livres de charpenterie, plus d'autres paiements aux parties extraordinaires. Les ouvrages de sculpture commencent à être payés l'année suivante. (*Comptes*, t. II, col. 26, 139.)

ces fossés est couvert de coquillages, et il y a plusieurs vases de porcelaine autour de la troisième clôture qui enferme cette salle. Vis-à-vis les quatre perrons par où l'on y entre, sont deux cascades et deux entrées, et entre ces cascades et ces entrées, il y a des lieux destinés pour s'asseoir, qui forment six bancs chacun. Le tout est entouré de treillage. Les cascades sont chacune de dix-sept rangs de bassins de coquillages, et ces rangs sont élevés de sept bassins les uns sur les autres; mais il y en a cinq qui en ont neuf, au-dessus desquels sont des jets d'eau. Le haut de ceux qui n'ont point de jets d'eau est orné de vases de métal, dont il y en a quatre de M. Le Hongre, qui représentent des Bacchanales de terre et de mer, ce qui convient fort bien à l'usage de ce lieu, puisqu'on y voit des figures dansantes avec un air qui invite à la joie, tant elles sont naturellement représentées. Au bas de chaque cascade sont de grandes torchères pour mettre des lumières le soir, ce qui fait briller les eaux et produit un effet fort agréable. Il y aussi des torchères aux deux côtés des deux entrées et des vases aux endroits les plus élevés des mêmes entrées¹. »

La décoration sculpturale de la Salle de Bal remonte seulement à 1682 et 1683. On lit dans un assez curieux rapport du marquis d'Ormy, fils de Colbert, écrit à Versailles le 13 mars 1682 : « Les sculpteurs ont signé le marché pour les ouvrages de plomb et étain de la Salle de Bal, suivant les prix que mon père leur a accordés; il n'y a que Le Hongre qui ne peut point faire les petits vases à 450 livres, ainsi que mon père l'a ordonné. La vérité est que, quoique ces vases soient plus petits, ils sont néanmoins plus chargés d'ouvrages que les grands, dont on donne 550 livres, ayant autour des bacchanales qui demandent un grand soin². » Les œuvres d'art de la Salle de Bal étaient toutes en plomb doré. D'après les paiements des comptes, Mazeline, Houzeau, Le Gros et Massou avaient travaillé, en 1681, aux modèles des torchères et des vases qui devaient décorer ce bosquet³; Le Hongre y travailla ensuite et Le Comte y fut également appelé pour quatre vases; enfin, Mazeline

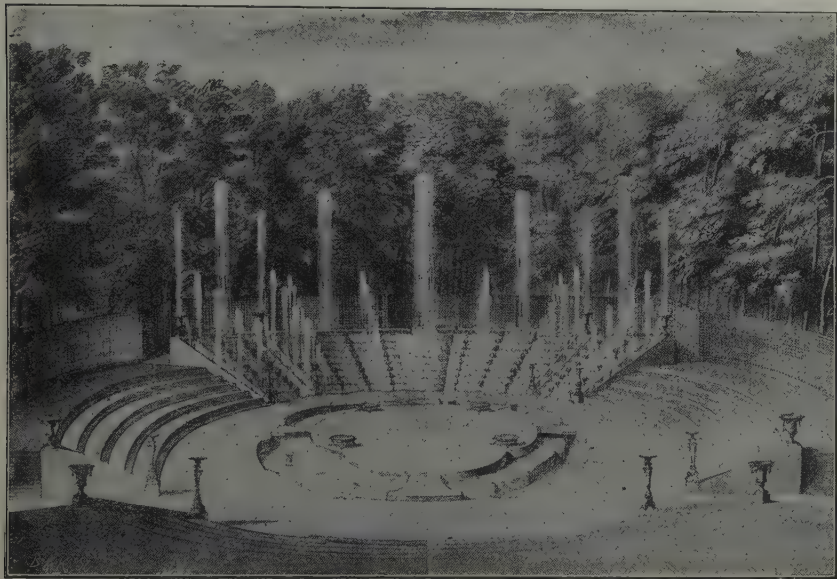
1. *Mercurie galant*, novembre 1686, p. 152-154. Il paraît y avoir une légère confusion dans le texte du *Mercurie* sur l'emplacement des vases de Le Hongre.

2. *Lettres, instructions et mémoires de Colbert*, t. VII, p. 157.

3. Paiements du 9 mars 1682 : « A Mazeline, sculpteur, pour les modèles des torchères et vases de la Salle de bal en 1681, 500 livres. A Legros et Massou, autres sculpteurs, pour les modèles en grand des torchères et vases et de la Salle de bal, 289 livres. » Du 9 juillet : « A Houzeau, pour ouvrages de sculpture

s'associa son compagnon ordinaire Jouvenet pour « les quatre petites torchères ».

Je crois pouvoir désigner avec certitude la part des sculpteurs, dont les œuvres, par une exception bien rare à Versailles, sont toutes restées en place¹. La personnalité des artistes n'est cependant pas tellement accentuée qu'il y ait importance à prononcer des noms à propos de ces objets, du reste fort intéressants par leur rareté. L'ensemble actuel fait huit vases et huit torchères, et il n'y



LA SALLE DU BAL OU LES ROCAILLES

Dessin du temps de Louis XIV.

a pas trace de commandes plus nombreuses. Les quatre larges vases posés dans le haut des cascades sont ceux de Le Comte; ils sont ornés de masques comiques enguirlandés et de gueules de lion au bas des anses. Les quatre torchères restées au pied des cascades, et qui supportaient des girandoles pour les divertissements de nuit,

aux modèles des torchères et vases de la Salle de bal, 500 livres. » (*Comptes*, t. II, col. 163, 173.)

1. Je donnerai ailleurs les références tirées des *Comptes* et la discussion nécessaire pour attribuer leur part à chaque artiste ou chaque association d'artistes. On voit très bien tout l'ensemble des ouvrages d'art dans un plan perspectif en couleur du Cabinet des estampes, qui permet de constater que rien ne nous manque aujourd'hui.

ont une forme de trépied et portent des têtes de folie, des trophées d'instruments de musique, des coquilles et aussi des fleurs de lis presque toutes volontairement détruites; elles ont été exécutées par Le Gros et Massou. La trace de l'ancienne dorure y est visible en beaucoup d'endroits. Les quatre torchères plus petites placées de chaque côté des entrées sont dues à Mazeline et Jouvenet; elles sont décorées de trophées de musique et de petits bas-reliefs représentant des nymphes et des bacchantes. La part de Le Hongre dans la décoration du bosquet consiste dans les quatre vases placés au-dessus de l'amphithéâtre de gazon. Ce sont ceux pour lesquels l'artiste réclamait si légitimement sur le prix fixé par Colbert. Ils portent des bas-reliefs d'une grande finesse: au premier est une danse de nymphes; au second, une bacchanale d'enfants; au troisième, Neptune et Amphitrite; au quatrième, des enfants montés sur des dauphins. Tels sont les sujets que le *Mercur*e appelle « des Bacchanales de terre et de mer ».

La Salle de Bal est le dernier bosquet créé avant l'installation de Louis XIV, dans ce château de Versailles qu'il a mis tant d'années à embellir. A cette date mémorable du 6 mai 1682, seront achevées toutes les « fontaines renfermées » du Roi, closes de grilles aux armes de France. Il n'y aura désormais dans les jardins que deux créations importantes : celle de la Colonnade, construite en 1686, et celle des seconds Bains d'Apollon, qui feront disparaître le Marais de M^{me} de Montespan. Il ne reste plus d'ailleurs, en 1682, de massif disponible pour des imaginations nouvelles. L'ensemble des bosquets est terminé; les jardins de Versailles, amenés à leur perfection, semblent attendre la présence définitive du maître.

PIERRE DE NOLHAC





CLAUDE HOIN

(QUATRIÈME ET DERNIER ARTICLE¹)



Après Colson, Claude Hoin n'eut pas d'ami plus fidèle que son compatriote Radet². Du même âge, partis en même temps de leur ville natale, une similitude de goûts les rapprochait encore, puisque Radet, protégé, comme beaucoup de jeunes Bourguignons, par le baron de Joursanvault, avait commencé par faire de la peinture. Un accident l'ayant privé de l'usage libre de la main droite, il dut y renoncer et s'occupa de littérature en tirant parti de sa facilité à tourner les vers. En même temps, le jeune homme se liait avec nombre de peintres connus, qu'il amusait par son esprit

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e pér., t. XXII, p. 441, et t. XXIII, p. 10 et 203.

2. Jean-Baptiste Radet, né à Dijon, le 20 janvier 1752, mort à Paris, le 17 mars 1830. — Nous devons en partie ces notes à une bienveillante communication de M. Edmond Radet, son petit-cousin.

naturel et primesautier, et débutait en faisant de la critique d'art humoristique : *Les Réflexions joyeuses d'un garçon de bonne humeur sur les tableaux exposés au Sallon de 1781, entremêlés de couplets*. Cette critique piquante et gaie des ouvrages de ses confrères lui procura beaucoup d'ennemis, mais le fit connaître de la duchesse de Villeroi, qui le prit chez elle comme secrétaire-bibliothécaire.

Très lancé dans le monde du théâtre, écrivant de petites pièces aux couplets fort bien tournés pour le théâtre d'Audiot, ami des directeurs, des auteurs, des acteurs et des actrices, Radet eut pour collaborateurs Barré, Piis et Desfontaines, et fit seul ou avec eux plus de deux cents pièces, vaudevilles le plus souvent improvisés ou inspirés par les événements contemporains, et dont quelques-uns eurent du succès. Plus tard, il encouragea les débuts du jeune Casimir Delavigne, qu'il rencontrait chez son oncle Lambert de Sainte-Croix, sous le premier Empire.

On conçoit qu'un tel ami ait été précieux à notre peintre. Combien de bonnes soirées ne lui a-t-il pas dues ! Aussi presque à chaque page de son *Journal*, est-il question de Radet, son grand distributeur de billets pour le Vaudeville, ce qui permet à Hoin d'en offrir à la dame de son cœur et d'aller l'y retrouver : « J'ai saisi Radet à la volée... C'est te dire que j'ai des billets à ton service », écrit-il souvent ; mais quand Radet est à sa maison de campagne de Villemonble, il faut renoncer à arranger les parties de théâtre. Aussi, devant l'obligeance du spirituel auteur, un cadeau s'impose : « Je suis content de moi ; je crois que je viens d'avoir une idée heureuse pour faire un petit tableau pour Radet. Je la dois sûrement à mon Amélie ; son image était à côté de moi, pendant que je travaillais. » Et quelques jours après : « J'arrive de chez Radet. Je lui ai porté son petit tableau ; il m'a paru lui faire plaisir. »

Citons encore, parmi les agréables relations de notre artiste, le vénérable ami qu'il appelait familièrement le papa Silvestre. Jacques-Augustin de Silvestre, ancien maître à dessiner des Enfants de France, était fort âgé quand Claude Hoin le connut ; c'était un beau vieillard, de physionomie distinguée et d'abord affable. Arrière-petit-fils d'Israël Silvestre, il possédait un cabinet intéressant de peintures et de dessins commencé par son ancêtre. Excellent homme, très bien disposé pour Hoin, il lui confiait volontiers des dessins de maîtres, que celui-ci avait toujours aimé copier. On connaît telle chose exécutée par lui, d'après Joseph Vernet ou van Dyck, dont les originaux devaient figurer dans sa collection.

S'excusant d'avoir tardé à adresser ses hommages habituels à M^{me} Lefort, Hoin écrivait :

Voilà ce qui a occasionné ce retard. Je voulais finir les deux dessins que le papa Silvestre m'avait prêtés et lui reporter ses originaux. Il sort sur les 9 heures. Je voulais y être avant, afin d'en recevoir d'autres. J'ai réussi, j'ai de quoi m'amuser.



MADAME DE ROCHEBRUNE, PASTEL DE CLAUDE HOIN

(Appartient à M. le marquis de Rochebrune.)

M. de Silvestre lui ayant demandé de reproduire au pastel les traits d'une personne à laquelle il s'intéressait fort, le peintre y mit tous ses soins :

J'attends ma dame pour terminer son portrait. Elle est la cause que ta couronne et ton chiffre ne sont pas terminés. Tu supporteras ce désagrément, puisque c'est pour obliger ton galant papa Silvestre.

Peu après, il notera :

Je vais tâcher de finir mon portrait de dame aujourd'hui. Colson m'a promis le venir voir demain. Je désire qu'il en soit content, d'autant plus

qu'il sera placé en bonne compagnie : Rubens, van Dyck, Watteau, Vernet, etc., ornent le cabinet du papa Silvestre. Il y a même une tête de Raphaël. Tu vois qu'une telle société est effrayante. Je suis loin de ces hommes, mais ne néglige rien pour ne pas être trop déplacé à côté d'eux. Tel est ton ami, tu ne blâmeras pas en lui cet amour-propre ?

Il porte son œuvre, reçoit force compliments et, avec son désintéressement habituel, refuse toute rémunération :

Verrais-je ce matin mon Amélie ? Je le voudrais et pour son portrait auquel j'ai travaillé. J'ai remis hier au papa Silvestre le sien. Il en est satisfait comme le serait un jeune homme. J'ai constamment refusé ce qu'il voulait m'offrir. Il est placé dans son cabinet ; il n'y a qu'un tableau qui le sépare d'une tête de Raphaël. Je tremblais en le posant ; un tel voisin est bien à redouter. L'instant d'après, j'ai été rassuré. A mon grand étonnement, il se soutient et agréablement. Après l'intérêt que prend mon Amélie à moi, c'est la plus grande jouissance que je puisse avoir.

Nous avons encore des nouvelles de ce pastel, un peu plus tard. Hoin est parti pour Dijon, et, le 17 thermidor an xi, le père de M^{me} Amélie Lefort, M. Thuaut, lui écrit :

Je suis chargé par M. Silvestre père de vous dire tout plein de choses agréables. Il est bien inquiet sur le sort d'une personne qui est passée dans les isles depuis 3 ou 4 mois et dont vous lui avez laissé le portrait qui est fort intéressant. J'en parle en connaissance de cause, l'ayant vu chez lui samedi dernier, jour où je m'y rendis pour l'engager à venir manger ma soupe le lendemain dimanche, ce qu'il a accepté avec complaisance. Je voulais le mettre en tête à tête avec une jeune pucelle de 80 ans, qui a beaucoup d'esprit et de tête, et dont il a paru fort content de faire la connaissance ; c'est M^{lle} Carnot, cousine de l'ancien directeur et par conséquent de son frère qui était commissaire du gouvernement près le tribunal de Dijon. Vous jugez que je devais donner du lait à ces deux jeunesses : je n'en pouvais trouver de meilleur que dans le panier que vous m'avez fait passer.....

J.-A. de Silvestre mourut en 1809. Chose bizarre, le pastel dont il est question plus haut ne se retrouve pas dans le catalogue de sa collection, dont Regnault-Delalande fit la vente en 1810. Il est probable qu'il fut gardé par son fils, avec les portraits de famille. En revanche, on y retrouve le Raphaël dont le voisinage faisait si peur au peintre. C'était une tête de saint Michel, rapportée d'Italie par l'arrière-grand-père, Israël Silvestre.

Si désintéressé qu'il fût, Hoin était bien obligé d'accepter parfois, pour vivre, de ces travaux ennuyeux qui consistent à faire, sur des documents insuffisants, le portrait d'une personne morte. C'est

ainsi qu'il écrit à propos d'un de ces portraits, peut-être celui de la femme du ministre Cambon :

J'attends une personne qui connaissait beaucoup M^{me} Cambon. Je



APOTHÉOSE DE MIRABEAU

DESSINÉE ET GRAVÉE PAR CLAUDE HOIN

désire qu'il voie ce que j'ai fait et qu'il me fasse des objections que je sente, afin d'essayer à ajouter quelque chose de plus s'il m'est possible.... Je voudrais être débarrassé de cette pénible tâche que je me suis imposée. Elle me fait perdre considérablement de temps, me donne beaucoup de peine et me procurera peut-être beaucoup de désagrément ! Ceux qui n'ont nulle connaissance de ce pénible art de la peinture tranchent sans ména-

gement et parlent à tort et à travers, sans défiance de leur ignorance. Tu me diras qu'il faut attendre, que le succès sera peut-être plus heureux que je l'espère.... Je le souhaite !

Enfin, doutant toujours de lui, le peintre ajoute peu après :

J'avais dit que je ferais du pastel aujourd'hui ; ma bonne femme de tête ne l'a pas voulu. Tu me gronderas si tu veux, quand tu verras ce que j'ai fait. J'ai fait voir à M^{me} Rebufel le portrait de sa cousine, je lui ai montré le moins ressemblant. Elle l'a retrouvée dans ce qu'elle a vu. Pourvu que ceux pour qui ils sont en soient satisfaits !

Après ceux dont nous avons parlé, Colson et Radet, Claude Hoin n'eut pas d'amis plus sûrs que les sculpteurs Gois père et fils. Est-ce à son compatriote Claude Ramey, élève de Gois père et qui remporta le grand prix de sculpture en 1782, qu'il dut de les connaître, ou tout bonnement au voisinage de son amie, M^{me} Guiard, et des Gois dans les logements du Louvre ? Étienne Gois¹, de l'Académie royale dès 1770 pour sa jolie figure d'*Aristée*, exécutait vers cette époque une élégante pleureuse accroupie pour le tombeau de Rigoley de Puligny, placé dans une chapelle de l'église de Saint-Michel de Dijon. A tous les Salons de l'Académie, il exposait des cires, des bustes, dont celui de Louis XV, des projets de monuments, à la mémoire de Drouais, de Voltaire ou à la gloire de Louis XVI, qu'il gravait le plus souvent d'une pointe très habile et très fine. La *Translation du corps de Brutus*, exposée en cire au Salon de l'an II, en même temps qu'il en montrait l'estampe, fait regretter, dit Renouvier, qu'il n'ait pas fait de l'eau-forte une occupation plus essentielle. Il fut professeur aux Écoles Nationales de peinture et sculpture et forma plusieurs élèves, dont son fils Edme Gois.

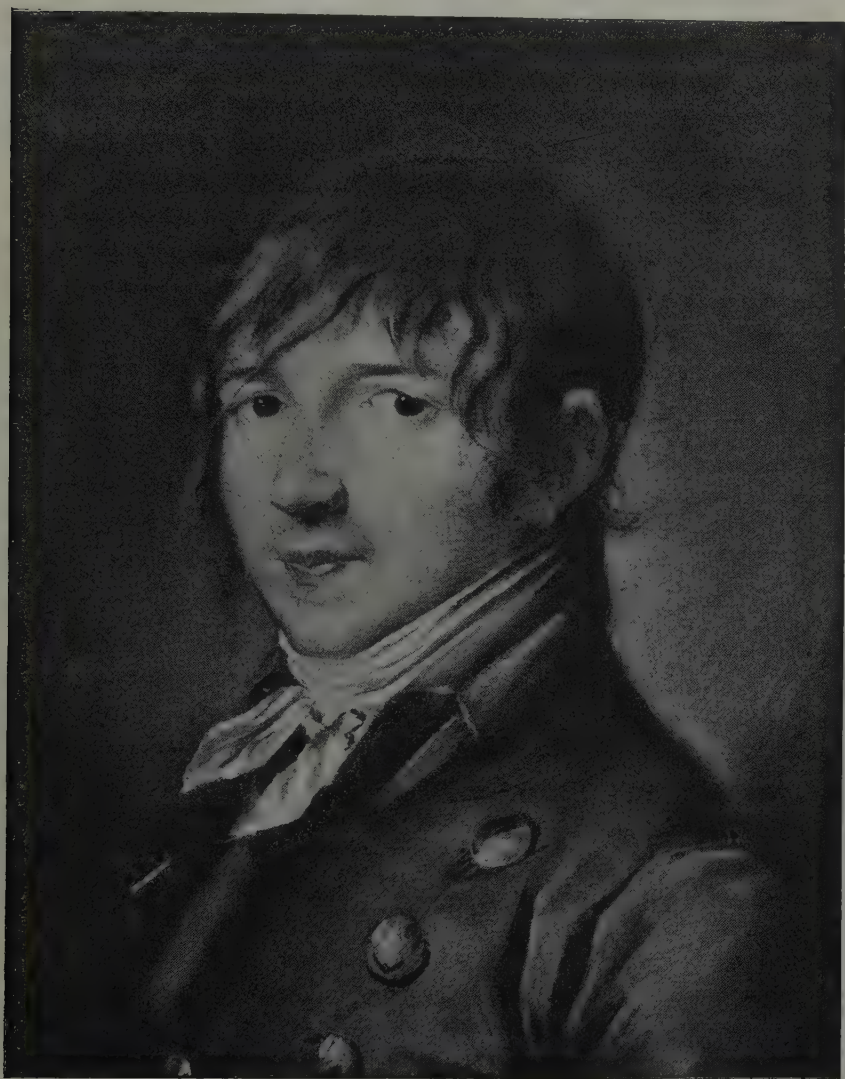
On sait que celui-ci n'alla à Rome que grâce à l'appui bienveillant de Louis XVI. Edme Gois² exposa à partir de l'an VI. Sa *Vénus*, ses *Trois Grâces*, son *Bonaparte*, furent appréciés en leur temps ; mais c'est un talent bien froid. Son œuvre la plus connue est la statue de Jeanne d'Arc, à Orléans, dont la fonte l'occupait beaucoup en l'an XI (1802).

Leur atelier, longtemps dans les bâtiments du Louvre, était certainement l'endroit de Paris où Claude Hoin allait le plus volontiers, quand il avait un instant, causer art, jouer au reversi et retrouver

1. Étienne Gois, le père, sculpteur, né à Paris, le 14 février 1731, mort dans la même ville, le 3 février 1823.

2. Edme Gois, le fils, né à Paris en 1765, mort à Saint-Leu en 1836.

aussi celle qu'il nomme « mon objet », M^{me} Fortin, sœur de Gois père, femme d'un sculpteur qui a beaucoup travaillé sous la direc-



PORTRAIT DU JEUNE ADELON, PASTEL PAR CLAUDE HOIN

(Appartient à M. Paul Royer-Collard.)

tion de Percier à l'ornementation du Louvre, celle que nous avons tenté d'identifier avec la statue de la *Vertu* d'une des gouaches. Nous croyons retrouver encore l'imposante M^{lle} Gois, cette ancienne passion pour laquelle il avait jadis brûlé de mille feux inassouvis,

dans un portrait au crayon¹ tout encadré de fleurs mêlées aux flèches et au carquois de l'Amour. « *A la plus belle* », n'a-t-il pas manqué d'inscrire sur son dessin, daté de 1783 ; mais, vingt ans après, de cet ardent amour il ne restait plus qu'une franche amitié. La femme d'Edme Gois, Bourguignonne en outre, créait un lien de plus entre eux ; aussi, en sortant de ses sociétés d'artistes, du Lycée, de l'Athénée des Arts, ne manquait-il pas d'entrer dans l'atelier du Louvre, sûr d'y être bien reçu. On voulait même l'y marier :

Je suis venu de l'Athénée chez Gois, d'où j'arrive. Là on m'a parlé d'un mariage avec une jeune personne de 20 ans. Voilà ce qui s'appelle du joli. Tu penses bien que j'ai répondu à cela par des plaisanteries. Je te raconterai cela demain, si j'ai le plaisir de te voir. Surtout que ça ne t'empêche pas de dormir.

C'est à la jeune femme justement rencontrée chez les Gois, et qui s'est laissé toucher par son amour, qu'il fait cette confidence et qu'il rapporte cet autre incident où il est question d'elle et dont le récit forme comme un petit tableau de genre où figure Lemoine, sans doute le charmant dessinateur auquel nous devons le portrait de la Duthé.

10 h. 3/4, c'est te dire que j'arrive de chez Gois. Mon « objet » m'a donné un billet de l'Institut et m'en fait espérer un autre demain pour ma cousine. Jusqu'à présent, ça va bien, pourvu que ton arrangement pittoresque ne t'empêche pas de venir. Quand mon « objet » a été parti, nous avons causé. Lemoine y était et m'a appris que la dame que je prenais pour sa femme est sa sœur et qu'il est veuf, qu'il a deux demoiselles. Gois fils qui ne doute de rien et parle toujours et avec assurance, m'a dit sans préambule : *Voilà une femme à épouser*. Je me suis réclamé sur la jeunesse et Lemoine a dit comme moi. J'ai dit que j'étais trop vieux pour me marier. Là-dessus le père Gois a dit *non*, mais si c'était une personne de 30 ans, ça vous conviendrait bien. Le fils a repris la parole là-dessus : *Mme Lefort vous conviendrait bien*. Je t'avoue que je n'étais pas préparé à cette bombe qui m'a déconcerté pour le moment. Je me suis remis sur-le-champ et ai dit : *Elle est trop jeune pour moi*. Alors les trois Gois m'ont assuré que non. Tu juges de l'embarras où j'ai été ! Je me suis tu et ai changé la conversation. Oh ! Amélie qu'il en coûte à parler contre sa façon de penser, surtout quand on touche une corde aussi délicate.

Et ceci nous amène à un moment décisif de sa vie, alors que l'artiste, insouciant jusque là, après avoir papillonné de fleur en fleur, éprouve le besoin de faire une fin. Hoin a cinquante ans bien

1. Collection de M. le général Darras, au château d'Arsonval (Aube).



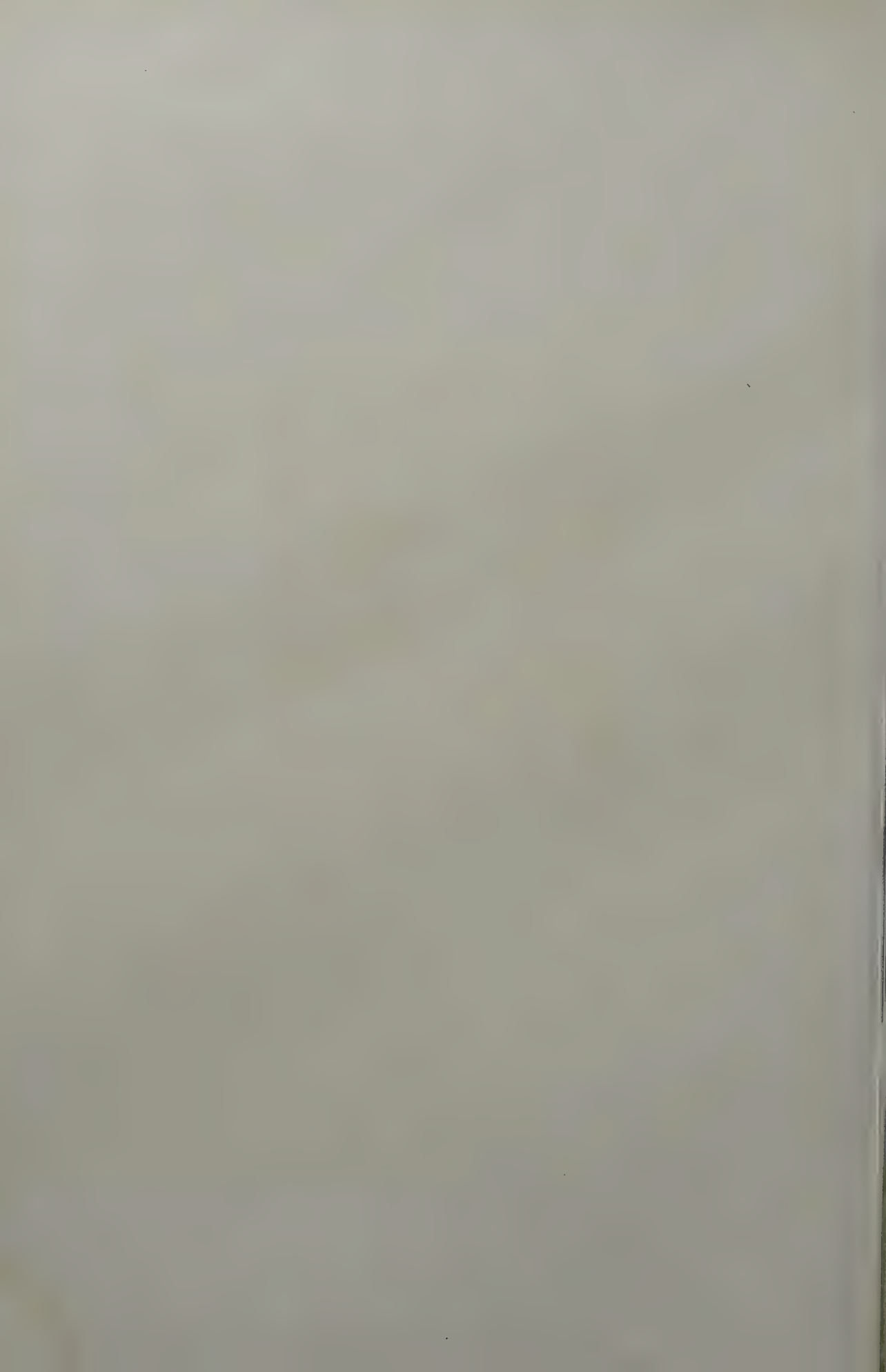
Ch. Monpian.

Conversation galante
(Collection Albertina, Vienne.)

Éd. Ch. Monpian.

(Bibliothèque des Beaux-Arts.)

Imp. Paul Moitte.



sonnés. Galant et amoureux, les femmes ont, certes, tenu large place dans son existence. Pour preuve, cueillons ce mot d'une femme Lambinet, qui paraît l'avoir intimement connu, dans une lettre à lui adressée : « Je vous envoie mille baisers ; pour un gourmand il y a de quoi se satisfaire. » Aucune pourtant n'a su le fixer quand il rencontre celle qui doit décider de sa vie. Une passion violente et partagée se déclare ; mais la position modeste de Hoin, le



ÉTUDE DE JEUNE FEMME, PASTEL PAR CLAUDE HOIN

(Musée de Langres.)

peu que son art lui rapporte, son âge aussi, sont des obstacles au mariage. Ces difficultés ne font qu'aviver ce foyer brûlant, la jeune femme est touchée d'une affection qu'elle partage et ils jurent d'être à jamais unis. En attendant, et ne pouvant voir qu'à la dérobée ou en public celle qu'il appelle déjà son épouse adorée, l'artiste écrit jour par jour, heure par heure, l'emploi de son temps, analyse ses sentiments les plus intimes, répète sur tous les tons l'ardeur de son amour, ses regrets de ne pouvoir mettre en commun peines et plaisirs, confie à ses feuilles volantes destinées à n'être lues que d'elle, autant de baisers que l'horloge sonne de coups, et, sans s'en

apercevoir, élève un monument de passion brûlante et touchante à la fois ¹.

L'intrigue se noue vers la fin de l'an ix, à l'aube du xix^e siècle. M^{me} Amélie Lefort est une jeune veuve de vingt-huit ans, quand Claude Hoin la rencontre à l'Athénée des Arts et chez les Gois. Elle est la fille d'un employé supérieur de banque. Son père, qui possède une certaine fortune, désire la remarier, mais rêve pour elle un établissement moins précaire ; aussi l'artiste est-il éconduit poliment. Il peut saluer son amie à la promenade, au théâtre, dans les concerts, mais la prudence et les convenances leur imposent à tous deux une grande réserve, d'autant qu'une tante acariâtre, baptisée par eux de « fée grognon » et de « sainte l'engrimacée » fait bonne garde.

Hoin est réduit à couvrir de baisers, dans l'intervalle de ses trop rares visites, le portrait qu'il a fait de la femme adorée. Quand il passe sur le Pont-Neuf, en revenant de donner au faubourg Saint-Germain sa leçon de miniature à M^{me} de Saint-Clou ou de pastel à M^{me} de Fontanges, ou bien encore de faire sa cour au prince de Bouillon, il cherche à voir, ne serait-ce qu'un instant, à sa fenêtre donnant sur le quai, la silhouette de sa bien-aimée.

La sensible Amélie, tout occupée de travaux de broderie sur étoffes pour de grands tapissiers décorateurs, dérobe quelques instants à sa famille et à ses occupations, afin d'apporter un peu de bonheur dans le petit atelier de la rue de la Jussienne. L'artiste, pour se consoler, lui conte en détail tout ce qu'il fait, le portrait qu'il commence, l'aquarelle qu'il laisse sécher, la visite d'une jolie voisine, ses leçons aux jeunes femmes du monde, ses promenades avec Colson, ses visites au Museum ou dans les expositions de peinture, ses parties de reversi chez les Gois avec « son objet », c'est-à-dire avec M^{me} Fortin, demeurée son amie et dont le surnom n'est plus pour eux qu'une innocente plaisanterie ; il narre ses tentatives pour rencontrer Radet, afin d'avoir des billets d'auteur pour le Vaudeville, cherche enfin à lui donner, par ces minutieux détails, l'illusion de la vie en commun.

Cependant le temps passe sans amener de solution. Le père, M. Thuaut, semble indifférent au désir de sa fille. Hoin sent qu'il ne l'obtiendra qu'en pouvant lui offrir au moins un logement plus convenable, au Louvre par exemple, au lieu de l'atelier de garçon

1. Nous donnons de nombreux extraits de ce Journal dans le tirage à part de cette étude.

qui lui a suffi jusqu'alors. Il se remue, va voir amis et connaissances, les frères Daru, Maret, Denon, pétitionne auprès du ministre Chaptal et finalement n'obtient rien, le parti semblant être pris, en haut lieu, de ne plus admettre de nouveaux artistes au Louvre et d'éliminer peu à peu les anciens occupants.

En désespoir de cause, Claude Hoin s'oriente autrement et songe sérieusement à partir pour Dijon, afin d'y régler certaine affaire de maison restée indivise entre son frère le chirurgien et lui, se rendre compte de son petit avoir et peut-être s'y fixer s'il trouve dans sa ville natale une placé qui les fasse vivre. Déchirement ! Adieux touchants, mais serment solennel de n'être absent que deux à trois mois.

C'est alors à la sensible Amélie à se lamenter, à trouver le temps long et l'existence bien pâle, à compter les jours d'absence et appeler de tous ses vœux le retour de celui qu'elle veut pouvoir nommer devant tous son époux. Elle se fait adresser ses lettres sous le couvert d'une amie qui demeure dans la même maison qu'elle. Pendant ce temps, bien accueilli par son frère et sa belle-sœur, Hoin se reprend à la vie de province,

exécute des portraits, s'occupe de la réorganisation de l'Académie de Dijon, en y faisant entrer ses amis de Paris, Colson, Gois, Ponce, etc., et d'obtenir la place de professeur de peinture et de dessin au lycée de Dijon. Il cherche aussi à se faire bien venir de son futur beau-père, lui envoie du bon vin, des friandises locales, dessine une composition allégorique à la mémoire de sa femme défunte, ce qui le touche beaucoup, exécute pour lui le portrait de son ami Saint-Firmin et prépare ainsi son retour, tout en cherchant à habituer son amie à l'idée de quitter son père pour venir habiter Dijon avec lui.

Mais l'absence se prolonge, les mois succèdent aux mois dans l'attente d'une nomination qui n'arrive pas, et la pauvre Amélie est bien près de se croire abandonnée. Nous avons eu sous les yeux près de cinquante lettres de M^{me} Lefort, où elle se lamente, examine la situation sous toutes ses faces, lui parle de travaux à faire à Paris,



M^{me} AMÉLIE LEFORT, FEMME DE C. HOIN
MINIATURE PAR C. HOIN

(Appartient à M. le Dr Henri Royer-Collard.)

l'engage à revenir, et finalement se montre décidée à le suivre.

Enfin, après dix-huit mois d'absence, Hoin obtient la place sollicitée; le père Thuaut, travaillé par sa fille, donne son consentement à cette union tant désirée, et Claude Hoin revient faire sa demande. Nous n'avons pas retrouvé le contrat du mariage, qui dut être célébré à Paris dans le courant de l'été de 1804.

L'heureux époux emmena sa femme à Dijon pour la présenter à sa nouvelle famille et exercer les modestes fonctions de professeur de dessin au lycée de la ville. Peu après, il obtenait la survivance du poste de conservateur du musée, occupé alors par son ami Marlet, auquel il succéda le 8 janvier 1811, ce qui le fixait définitivement. Tout fait supposer une vie tranquille, partagée entre ses devoirs de professeur, ses occupations au musée nouvellement organisé et les quelques travaux et portraits que sa réputation ne pouvait manquer de lui procurer. Les vacances d'été, il allait les passer à Messigny, jolie localité située au nord de Dijon, dans une maison qu'il a pris soin de dessiner.

Plusieurs pastels de la dernière période de sa carrière témoignent toujours d'une grande fermeté de dessin, entre autres ceux de M^{me} Adelon, née Perrot, et de ses jeunes fils. Le magistral portrait qu'il a fait de lui-même en train de dessiner sa femme, conservé par le général Darras, date de cette époque, ainsi que ceux que l'on voit au musée de Dijon et chez M^{me} de Chamberet; ce dernier, plein d'expression et de vie, est daté de 1806. Dans celui de sa femme, exécuté avec une virtuosité non moins remarquable, on retrouve son aimable physionomie, animée des beaux yeux noirs célébrés par lui avec tant d'enthousiasme; il l'a signé simplement, mais avec son cœur : *par son ami C^{de} Hoin, 1808*.

Du même temps date encore un de ces paysages que l'artiste, fidèle à sa tendance, faisait en souvenir de ses amis, gouache harmonieuse ornée d'un sarcophage de forme antique ombragé d'arbres: *Hommage de l'amitié, fait à la mémoire de Jeanne Adelon, née Perrot, décédée le 11 mars 1809*. Si c'est une impression de mélancolie et de tristesse qu'il a désiré obtenir, le dessinateur a largement atteint son but.

Était-ce un pressentiment, et ce morceau funèbre présageait-il les larmes qu'il devait verser sur une autre tombe? Un grand malheur allait, en effet, frapper au cœur le pauvre Hoin, éprouvé déjà, en 1806, par la mort de son frère aîné. La longue attente de son mariage ou quelque mal subit avait-il atteint la santé de sa chère

femme? Toujours est-il qu'elle s'éteignait, le 18 juillet 1844, dans le logement de la rue Rameau, n° 1, c'est-à-dire dans une des ailes du Palais des États, occupé par Hoin comme conservateur du musée. Tout au déchirement de cette séparation cruelle, le pauvre artiste



JEUNE FILLE EN ALLÉGORIE DU PRINTEMPS, PASTEL PAR CLAUDE HOIN

(Ancienne collection Baudot.)

n'eut pas le courage d'aller faire à la mairie la déclaration du décès. et ce sont ses voisins, les libraires-éditeurs Lagier, qui lui rendirent ce service¹.

1. Acte de décès de M^{me} Claude Hoin, communiqué par M. Henri Marc, membre de la Commission des Antiquités de la Côte-d'Or :

« N° 344. L'an mil huit cent onze, le dix-huit du mois de juillet, à cinq heures du soir, par-devant nous, Laurent Villeneuve, adjoint à la mairie de Dijon, canton de Dijon, dép^t de la Côte-d'Or, faisant, en l'absence du maire, les fonc-

« M. Hoin, dit Amanton, avait épousé à un âge assez avancé une femme qu'il n'a pas eu le bonheur de conserver longtemps et aux mânes de laquelle il a constamment donné, depuis leur séparation, les témoignages les plus touchans de ses regrets, en allant, presque chaque jour, déposer des fleurs sur sa tombe. »

On a toujours dit, en effet, qu'il resta inconsolable, mais nous voulons croire que ses fonctions, les soins à donner au musée, firent diversion à sa douleur. Bien qu'il eût perdu son camarade François Devosge en cette même année 1811, de bons amis demeuraient au sympathique artiste qui l'entourèrent d'affection. Tel fut de La Loge, héritier d'une famille parlementaire, à la vente duquel on a retrouvé de nombreux morceaux du maître, et parmi eux le charmant pastel du musée de Langres.

M. de La Loge, élève de Devosge et de Hoin, dit la notice de son catalogue, « avait consacré soixante années de sa vie à la peinture qu'il aimait comme artiste autant que comme amateur et y avait acquis un talent très recommandable ». La tradition veut que ce soit dans son hôtel de la place Saint-Michel que Claude Hoin ait dessiné, comme en se jouant, beaucoup de ces vivantes études d'hommes et de jeunes femmes, d'une liberté d'exécution remarquable et dont plusieurs ont été reproduites ici. Après sa mort, ses tableaux furent vendus en avril 1872. On y voit figurer un portrait de Louis XVIII, avec cette mention : « Ce beau pastel est l'original fait d'après nature. »

Comme il n'y a pas apparence que Claude Hoin ait quitté Dijon dans les deux ou trois dernières années de sa vie pour aller refaire à Paris le portrait du roi, nous croyons plutôt à une étude ancienne datant de l'époque où le comte de Provence autorisait l'artiste à se parer du titre de « peintre de Monsieur », pastel repris par lui, plus

tions d'officier public de l'état civil, sont comparus Pierre Lagier, âgé de vingt-quatre ans, et Victor Lagier, âgé de vingt-deux ans, tous deux marchands-libraires, demeurant à Dijon, et voisins de la défunte ci-après nommée, lesquels nous ont déclaré que ce jourd'hui, dix-huit juillet, heure de deux moins un quart du soir, Thérèse-Charlotte-Amélie Thuaut, âgée de trente-six ans, née à Paris le treize décembre mil sept cent soixante et quatorze, fille de François Thuaut, propriétaire, et de feu Marie-Noël-Victoire Trancart, son épouse, et mariée à Claude Hoin, professeur de dessin au lycée de Dijon et conservateur du musée de cette ville, y demeurant, rue Rameau, est décédée au domicile de son mari, où nous nous sommes transportés et assurés de ce décès, et les déclarans ont signé avec nous le présent acte, lecture à eux faite. — *Signé* : LAGIER (VICTOR), LAGIER (PIERRE), VILLENEUVE. »

tard, de souvenir, vers 1814 ou 1815, vieilli des lourdeurs de l'âge et des tristesses de l'exil.

M. de La Loge possédait de Hoin plusieurs têtes de jeunes filles au pastel, et beaucoup de ces dessins aux crayons de couleur, non catalogués, mais vendus par lots à des prix dérisoires. C'est ainsi que le musée de Dijon a pu obtenir pour trente francs la jolie *Tête de jeune fille* aux cheveux blonds relevés d'un ruban qui figure en bonne place à côté du portrait du maître, et quelques amateurs dijonnais se procurer d'agréables souvenirs de leur compatriote.

Il faut signaler à nouveau, parmi les œuvres d'arrière-saison de Claude Hoin, deux autres pastels signés et datés (*Cl^{le} Hoin invenit et pinxit, 1813*), derniers efforts d'un talent qui n'avait pas trop vieilli, pas plus que le goût du peintre pour le sexe aimable en sa fleur. Ce sont de juvéniles figures, qui réapparaissent à la vente du cabinet Baudot en 1894, des portraits sûrement, que la *Jeune fille en allégorie du printemps*, des fleurs plein son giron, et la *Jeune femme en allégorie de l'automne*, un panier de raisins au bras et des pampres dans les cheveux blonds aux boucles frisées. On y retrouve cet aimable type bourguignon, un peu rond peut-être, mais plein de bonne grâce : le *Printemps*, souriant et gai, au décolletage plein de promesses, où flotte comme un ressouvenir de Greuze, l'*Automne*, au fichu léger, découvrant plus qu'il ne cache, avec un rien de mélancolie. Ils viennent d'être revendus à Dijon la somme de six mille francs (février 1900).

Dans les derniers temps de sa vie, Hoin donna tous ses soins au musée auprès duquel il habitait. Il ouvrit de nouvelles salles, écrit Amanton, distribua les objets dans un ordre plus convenable. « Rien n'égalait la bonne tenue et la propreté recherchée de ce bel établissement », installé dans une partie de l'ancienne demeure des ducs de Bourgogne, occupée, après sa transformation, par les princes de Condé, gouverneurs de la province jusqu'à la Révolution.

Hoin assistait régulièrement aussi aux séances de l'Académie de Dijon, qu'il avait tant contribué à reconstituer. Il y prenait rarement la parole, et, d'après Amanton, n'y lut que des notices biographiques sur ses amis, les peintres Colson et M^{me} Vincent.

Le 16 juillet 1817, à sept heures et demie du matin, Claude Hoin mourait d'une attaque d'apoplexie foudroyante, laissant « des amis et confrères qui avaient apprécié la douceur de ses mœurs, son aménité et son obligeance... La plupart d'entre eux ont accompagné sa dépouille mortelle jusqu'à son dernier asyle.

Les élèves du lycée ont assisté en corps à ses funérailles ».

Nous aussi, nous avons tenu à saluer la tombe de l'aimable artiste et de son Amélie. L'ancien cimetière de Dijon, une manière de parc à demi abandonné, est d'ailleurs presque dans la ville et l'on n'y enterre plus depuis une vingtaine d'années. Ce n'est pas sans mélancolie que nous avons foulé la pierre sous laquelle reposent les deux amants à jamais réunis dans la mort. Les racines d'un acacia au feuillage léger ont brisé cette tombe que nul ne vient plus visiter. Il a fallu écarter les feuilles mortes pour déchiffrer les quelques mots qu'il avait fait graver pour elle : « ... Les regrets de ses amis dureront longtemps, ceux de son mari ne cesseront jamais. » Dans la partie inférieure, où est gravé son nom, on peut lire encore : « de plusieurs Académies », rappel d'outre-tombe bien fait pour plaire à celui qui avait été si fier de leur appartenir¹.

« M. Hoin laisse un cabinet qui renferme, dit-on, des tableaux et des dessins originaux très précieux. » Quand Amanton, trois jours après la mort de l'artiste, écrivait cela dans le *Journal de la Côte-d'Or*, en formant le vœu que cette intéressante collection fût réunie au musée par un arrangement avec les héritiers, savait-il déjà que celui-ci avait disposé en sa faveur de plusieurs morceaux de son cabinet? C'est ainsi que ses Rosalba : la *Jeune fille à la colombe* et le *Printemps*, qu'il considérait comme les plus précieux de ses tableaux, étaient légués au musée de sa ville natale, comme aussi son portrait. Deux paysages à la gouache, exposés jadis à Paris, et représentant des *Vues de Vincennes* et de *Vaugirard*, étaient laissés en souvenir

1. L'acte de décès de Claude Hoin nous a été très obligeamment communiqué par M. H. Chabeuf.

« Régistre des décès, années 1817, n° 383 : L'an mil huit cent dix-sept, le seize juillet, à midi, par devant Claude-Auguste Durande, maire et officier public de l'état civil de la ville de Dijon (Côte-d'Or), chevalier des ordres de Saint-Michel et de la Légion d'honneur, sont comparus : Jean Adelon, âgé de trente-trois ans, avocat, dem^t au dit Dijon, et Dominique Rathelot, âgé de trente-deux ans, marchand orfèvre, dem^t au dit Dijon, tous deux amis du défunt ci-après nommé, lesquels nous ont déclaré que ce jourd'hui seize juillet, heure de sept et demie du matin, Claude Hoin, âgé de soixante-sept ans, peintre de Sa Majesté Louis XVIII, professeur de peinture au Collège royal de Dijon et conservateur du musée de cette ville, y demeurant, rue Rameau, n° 1, née (*sic*) en icelle, le vingt-cinq juin mil sept cent cinquante, fils de feu Jean-Jacques Hoin, maître ès-arts et en chirurgie et de feu Catherine Burette, et veuf de Thérèse-Charlotte-Amélie Thuaut, est décédé en son domicile où nous nous sommes transporté et assuré de ce décès et les déclarants ont signé avec nous le présent acte après lecture faite. — B. RATHÉLOT, J. ADELON, DURANDE.

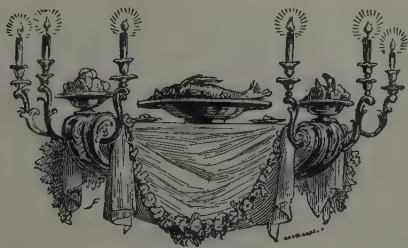
à M^{me} Adelon, née Jolyot, son alliée et son élève. Le mariage du frère cadet du peintre, Louis Hoin, avec une demoiselle Adelon, fut l'origine de cette amitié. Claude Hoin s'était pris d'une vive affection pour cette jeune femme, que nous avons eu l'honneur de connaître dans sa vieillesse, grand'mère de MM. Paul et Henri Royer-Collard. Il lui a légué le portrait en miniature de sa femme, les papiers et le *Journal* d'où nous avons tiré tant de pages intimes.

Ce monument d'amour, retraçant les angoisses, les espérances et les joies qui avaient précédé son mariage, il n'avait pas eu le courage de le détruire, non plus que les lettres, à la fois si passionnées et si raisonnables, écrites pendant sa longue absence par celle qu'il a prématurément perdue. Rien d'étonnant à ce que Claude Hoin ait voulu laisser à sa jeune amie, témoin de ses regrets, les pages baignées de ses larmes et celles que la morte adorée avait tracées avec son cœur.

Edmond de Goncourt a dit : « Hoin est l'un des quatre ou cinq plus remarquables peintres à la gouache du XVIII^e siècle. » Gardons-nous de le contredire. Si l'artiste a manqué d'invention, son exécution est exquise, surtout dans ses gouaches qui peuvent se placer à côté des plus belles en ce genre. Comme pastelliste, il a laissé de séduisants portraits, d'un dessin très ferme et d'un coloris charmant. Dans la miniature, il s'approche des meilleurs de son temps, par l'éclat et la finesse. Paysagiste délicat, il a donné sa note particulière ; enfin, le petit nombre de pièces gravées par lui fait regretter qu'il ne se soit pas davantage adonné à un art où il aurait réussi.

Un heureux concours de circonstances nous a permis d'étudier l'œuvre de l'aimable artiste, et de contribuer ainsi à lui rendre la place enviable qu'il mérite dans l'école française du XVIII^e siècle.

BARON ROGER PORTALIS





JOHN RUSKIN

(PREMIER ARTICLE)



John Ruskin

Comme les Muses quittant Apollon leur père pour aller éclairer le monde¹, une à une les idées de Ruskin avaient quitté la tête divine qui les avait portées et, incarnées en livres vivants, étaient allées enseigner les peuples. Ruskin s'était retiré dans la solitude où vont souvent finir les existences prophétiques jusqu'à ce qu'il plaise à Dieu de rappeler à lui le cénobite, le brahmane ou l'ascète dont la tâche surhumaine est finie. Et l'on ne put que deviner, à travers le voile tendu par des mains pieuses, le mystère qui s'accomplissait, la lente destruction d'un

cerveau périssable qui avait abrité une postérité immortelle.

Aujourd'hui la mort a fait entrer l'humanité en possession de l'héritage immense que Ruskin lui avait légué. Car l'homme de génie ne peut donner naissance à des œuvres qui ne mourront pas qu'en les créant à l'image non de l'être mortel qu'il est, mais de l'exemplaire d'humanité qu'il porte en lui. Ses pensées lui sont, en quelque sorte, prêtées pendant sa vie, dont elles sont les compagnes. A sa mort, elles font retour à l'humanité et l'enseignent. Telle cette

1. Titre d'un tableau de Gustave Moreau qui se trouve au Musée Moreau.

demeure auguste et familière de la rue de La Rochefoucauld qui s'appela la maison de Gustave Moreau tant qu'il vécut et qui s'appelle, depuis qu'il est mort, le Musée Gustave Moreau.

Il y a depuis longtemps un Musée John Ruskin¹. Son catalogue semble un abrégé de tous les arts et de toutes les sciences. Des photographies de tableaux de maîtres y voisinent avec des collections de minéraux, comme dans la maison de Gœthe.

Comme le Musée Ruskin, l'œuvre de Ruskin est universelle. Il chercha la vérité, il trouva la beauté jusque dans les tableaux chronologiques et dans les lois sociales. Mais les logiciens ayant donné des « Beaux-Arts » une définition qui exclut aussi bien la minéralogie que l'économie politique, c'est seulement de la partie de l'œuvre de Ruskin qui concerne les « Beaux-Arts » tels qu'on les entend généralement, de Ruskin esthéticien et critique d'art que j'aurai à parler ici².

On a dit qu'il était réaliste. Et, en effet, il a souvent répété que l'artiste devait s'attacher à la pure imitation de la nature, « sans rien rejeter, sans rien mépriser, sans rien choisir. »

On a dit qu'il était intellectualiste parce qu'il a écrit que le meilleur tableau était celui qui renfermait les pensées les plus hautes. Parlant du groupe d'enfants qui, au premier plan de la *Construction de Carthage* de Turner, s'amuse à faire voguer des petits bateaux, il concluait : « Le choix exquis de cet épisode, comme moyen d'indiquer le génie maritime d'où devait sortir la grandeur future de la nouvelle cité, est une pensée qui n'eût rien perdu à être écrite, qui n'a rien à faire avec les technicismes de l'art. Quelques mots l'auraient transmise à l'esprit aussi complètement que la représentation la plus achevée du pinceau. Une pareille

1. A Sheffield.

2. Dans toutes les premières pages de cette étude, comme je ne fais que discuter des opinions déjà émises sur l'esthétique de Ruskin, j'adopte pour les citations de ses livres les traductions qu'en ont données Milsand dans *L'Esthétique anglaise*, et M. Robert de la Sizeranne dans *La Peinture anglaise* et dans *La Religion de la Beauté*. Mais ensuite, quand je donne sinon une idée, au moins l'impression de ce que je pense de Ruskin, je suis obligé de traduire moi-même les passages auxquels je me réfère et qui n'avaient point été traduits jusqu'ici. Pour ce qui est de M. de la Sizeranne, Ruskin a été considéré jusqu'à ce jour et à juste titre comme son domaine, et si j'essaie parfois de m'aventurer sur ses terres, ce ne sera certes pas pour méconnaître ou pour usurper son droit, qui n'est pas que celui du premier occupant. Au moment d'entrer dans ce sujet, que le monument magnifique qu'il a élevé à Ruskin domine de toute part, je lui devais ainsi rendre hommage et payer tribut.

pensée est quelque chose de bien supérieur à tout art ; c'est de la poésie de l'ordre le plus élevé. » « De même, ajoute M. Milsand qui cite ce passage, en analysant une *Sainte Famille* de Tintoret, le trait auquel Ruskin reconnaît le grand maître c'est un mur en ruines et un commencement de bâtisse, au moyen desquels l'artiste fait symboliquement comprendre que la nativité du Christ était la fin de l'économie juive et l'avènement de la nouvelle alliance. Dans une composition du même Vénitien, une *Crucifixion*, Ruskin voit un chef-d'œuvre de peinture parce que l'auteur a su, par un incident en apparence insignifiant, par l'introduction d'un âne broutant des palmes à l'arrière-plan du Calvaire, affirmer l'idée profonde que c'était le matérialisme juif, avec son attente d'un Messie tout temporel et avec la déception de ses espérances lors de l'entrée à Jérusalem, qui avait été la cause de la haine déchaînée contre le Sauveur et, par là, de sa mort. »

On a dit qu'il supprimait la part de l'imagination dans l'art en y faisant à la science une part trop grande. Ne disait-il pas que « chaque classe de rochers, chaque variété de sol, chaque espèce de nuage doit être étudiée et rendue avec une exactitude géologique et météorologique?... Toute formation géologique a ses traits essentiels qui n'appartiennent qu'à elle, ses lignes déterminées de fracture qui donnent naissance à des formes constantes dans les terrains et les rochers, ses végétaux particuliers, parmi lesquels se dessinent encore des différences plus particulières par suite des variétés d'élévation et de température. Le peintre observe dans la plante tous ses caractères de forme et de couleur... saisit ses lignes de rigidité ou de repos... remarque ses habitudes locales, son amour ou sa répugnance pour telle ou telle exposition, les conditions qui la font vivre ou qui la font périr. Il l'associe... à tous les traits des lieux qu'elle habite... Il doit retracer la fine fissure et la courbe descendante et l'ombre ondulée du sol qui s'éboule, et cela le rendre d'un doigt aussi léger que les touches de la pluie... Un tableau est admirable en raison du nombre et de l'importance des renseignements qu'il nous fournit sur les réalités. »

On a dit qu'il détruisait la science en y faisant une place trop grande à l'imagination. Et, de fait, on ne peut s'empêcher de penser au finalisme naïf de Bernardin de Saint-Pierre disant que Dieu a divisé les melons par tranches pour que l'homme les mange plus facilement, quand on lit des pages comme celle-ci : « Dieu a employé la couleur dans sa création comme l'accompagnement de

tout ce qui est pur et précieux, tandis qu'il a réservé aux choses d'une utilité seulement matérielle ou aux choses nuisibles les teintes communes. Regardez le cou d'une colombe et comparez-le au dos gris d'une vipère. Le crocodile est gris, l'innocent lézard est d'un vert splendide. »

Si l'on a dit qu'il réduisait l'art à n'être que le vassal de la science, comme il a poussé la théorie de l'œuvre d'art considérée comme renseignement sur la nature des choses jusqu'à déclarer qu'« un Turner en découvre plus sur la nature des roches qu'aucune académie n'en saura jamais », et qu'« un Tintoret n'a qu'à laisser aller sa main pour révéler sur le jeu des muscles une multitude de vérités qui déjoueront tous les anatomistes de la terre », on a dit aussi qu'il humiliait la science devant l'art.

On a dit que c'était un pur esthéticien et que sa seule religion était celle de la Beauté, parce qu'en effet il l'aima toute sa vie.

Mais, par contre, on a dit que ce n'était même pas un artiste, parce qu'il faisait intervenir dans son appréciation de la beauté des considérations peut-être supérieures, mais en tous cas étrangères à l'esthétique. Le premier chapitre des *Sept Lampes de l'Architecture* prescrit à l'architecte de se servir des matériaux les plus précieux et les plus durables, et fait dériver ce devoir du sacrifice de Jésus, du XIV^e psaume et des conditions permanentes du sacrifice agréable à Dieu, conditions qu'on n'a pas lieu de considérer comme modifiées, Dieu ne nous ayant pas fait connaître expressément qu'elles l'eussent été. Et dans les *Peintres modernes*, pour trancher la question de savoir qui a raison des partisans de la couleur et des adeptes du clair-obscur, voici un de ses arguments : « Regardez l'ensemble de la nature et comparez généralement les arcs-en-ciel, les levers de soleil, les roses, les violettes, les papillons, les oiseaux, les poissons rouges, les rubis, les opales, les coraux avec les alligators, les hippopotames, les requins, les limaces, les ossements, les moisissures, le brouillard et la masse des choses qui corrompent, qui piquent, qui détruisent, et vous sentirez alors comme la question se pose entre les coloristes et les clair-obscuristes, lesquels ont la nature et la vie de leur côté, lesquels ont le péché et la mort. »

Et comme on a dit de Ruskin tant de choses contraires, on en a conclu qu'il était contradictoire.

De tant d'aspects de la physionomie de Ruskin, celui qui nous est le plus familier, parce que c'est celui dont nous possédons, si l'on peut ainsi parler, le plus beau portrait, le plus étudié et le

mieux venu, le plus frappant et le plus célèbre¹, et pour mieux dire, jusqu'à ce jour, le seul, c'est le Ruskin qui n'a connu toute sa vie qu'une religion : celle de la Beauté.

Que l'adoration de la Beauté ait été, en effet, l'acte perpétuel de la vie de Ruskin, cela peut être vrai à la lettre ; mais j'estime que le but de cette vie, son intention profonde, secrète et constante était autre, et si je le dis, ce n'est pas pour m'écarter des vues de M. de la Sizeranne, mais pour empêcher qu'elles ne soient rabaisées dans l'esprit des lecteurs par une interprétation fausse, mais naturelle et comme inévitable.

Non seulement la principale religion de Ruskin fut la Religion tout court (et je reviendrai sur ce point tout à l'heure, car il domine et caractérise son esthétique), mais, pour nous en tenir en ce moment à la « Religion de la Beauté », il faudrait avertir notre temps qu'il ne peut prononcer ces mots, s'il veut faire une allusion juste à Ruskin, qu'en redressant le sens que son dilettantisme esthétique est trop porté à leur donner. Pour notre âge, en effet, de dilettantes et d'esthètes, un adorateur de la Beauté, c'est un homme qui, ne pratiquant pas d'autre culte et ne reconnaissant pas d'autre dieu, passerait sa vie dans la jouissance que donne la contemplation voluptueuse des œuvres d'art.

Or, pour des raisons dont la recherche toute métaphysique dépasserait une simple étude d'art, la Beauté ne peut être aimée d'une manière féconde si on l'aime seulement pour les plaisirs qu'elle donne. Et, de même que la recherche du bonheur pour lui-même n'atteint que l'ennui, et qu'il faut pour le trouver chercher autre chose que lui, de même le plaisir esthétique nous est donné par surcroît si nous aimons la Beauté pour elle-même, comme quelque chose de réel existant en dehors de nous et infiniment plus important que la joie qu'elle nous donne. Et, très loin d'avoir été un dilettante ou un esthète, Ruskin fut précisément le contraire, un de ces hommes à la Carlyle, averti par leur génie de la vanité de tout plaisir et, en même temps, de la présence auprès d'eux d'une réalité éternelle, intuitivement perçue par l'inspiration. Le talent leur est donné comme un pouvoir de fixer cette réalité à la toute-puissance et à l'éternité de laquelle ils consacrent, pour lui donner quelque valeur, avec enthousiasme et comme obéissant à un commandement de la conscience, leur vie éphémère. De tels hommes, attentifs et anxieux devant l'univers à déchiffrer, sont avertis des parties de la réalité

1. Le Ruskin de M. de la Sizeranne.

sur lesquelles leurs dons spéciaux leur départissent une lumière particulière, par une sorte de démon qui les guide, de voix qu'ils entendent, l'éternelle inspiration des êtres géniaux. Le don spécial, pour Ruskin, c'était le sentiment de la beauté, dans la nature comme dans l'art. Ce fut dans la Beauté que son tempérament le conduisit à chercher la réalité, et sa vie toute religieuse en reçut un emploi tout esthétique. Mais cette Beauté à laquelle il se trouva ainsi consacrer sa vie ne fut pas conçue par lui comme un objet de jouissance fait pour la charmer, mais comme une réalité infiniment plus importante que la vie, pour laquelle il aurait donné la sienne. De là vous allez voir découler toute l'esthétique de Ruskin. D'abord vous comprendrez que les années où il fait connaissance avec une nouvelle école d'architecture et de peinture aient pu être les dates principales de sa vie morale. Il pourra parler des années où le gothique lui apparut avec la même gravité, le même retour ému, la même sérénité qu'un chrétien parle du jour où la vérité lui fut révélée. Les événements de sa vie sont intellectuels et les dates importantes sont celles où il pénètre une nouvelle forme d'art, l'année où il comprend Abbeville, l'année où il comprend Rouen, le jour où la peinture de Titien et les ombres dans la peinture de Titien lui apparaissent comme plus nobles que la peinture de Rubens, que les ombres dans la peinture de Rubens.

Vous comprendrez ensuite que le poète étant pour Ruskin, comme pour Carlyle, une sorte de scribe écrivant sous la dictée de la nature une partie plus ou moins importante de son secret, le premier devoir de l'artiste est de ne rien ajouter de son propre crû à ce message divin. De cette hauteur vous verrez s'évanouir, comme des nuées qui se traînent à terre, les reproches de réalisme aussi bien que d'intellectualisme adressés à Ruskin.

Si ces objections ne portent pas, c'est qu'elles ne visent pas assez haut. Il y a dans ces critiques erreur d'altitude. La réalité que l'artiste doit enregistrer est à la fois matérielle et intellectuelle. La matière est réelle parce qu'elle est une expression de l'esprit. Quant à la simple apparence, nul n'a plus raillé que Ruskin ceux qui voient dans son imitation le but de l'art. « Que l'artiste, dit-il, ait peint le héros ou son cheval, notre jouissance, en tant qu'elle est causée par la perfection du faux semblant est exactement la même. Nous ne la goûtons qu'en oubliant le héros et sa monture pour considérer exclusivement l'adresse de l'artiste. Vous pouvez envisager des larmes comme l'effet d'un artifice ou d'une douleur, l'un ou l'autre

à votre gré ; mais l'un et l'autre en même temps, jamais ; si elles vous émerveillent comme un chef-d'œuvre de mimique, elles ne sauraient vous toucher comme un signe de souffrance. » S'il attache tant d'importance à l'aspect des choses, c'est que seul il révèle leur nature profonde. M. de La Sizeranne a admirablement traduit une page où Ruskin montre que les lignes maîtresses d'un arbre nous font voir quels arbres néfastes l'ont jeté de côté, quels vents l'ont tourmenté, etc. La configuration d'une chose n'est pas seulement l'image de sa nature, c'est le mot de sa destinée et le tracé de son histoire.

Une autre conséquence de cette conception de l'art est celle-ci : si la réalité est une et si l'homme de génie est celui qui la voit, qu'importe la matière dans laquelle il la figure, que ce soit dans des tableaux, dans des statues, dans des symphonies, dans des lois, dans des actes ? Dans ses « Héros », Carlyle ne distingue pas entre Shakespeare et Cromwell, entre Mahomet et Burns. Emerson compte parmi ses « Hommes représentatifs de l'humanité » aussi bien Swedenborg que Montaigne. L'excès du système, c'est, à cause de l'unité de la réalité traduite, de ne pas différencier assez profondément les divers modes de traduction. Carlyle dit qu'il était inévitable que Boccace fût un bon diplomate, puisqu'il était un bon poète. Ruskin commet la même erreur quand il dit qu'« une peinture est belle dans la mesure où les idées qu'elle traduit en images sont indépendantes de la langue des images ». Il me semble que, si le système de Ruskin pêche par quelque côté, c'est par celui-là. Car la peinture ne peut atteindre la réalité une des choses, et rivaliser par là avec la littérature, qu'à condition de ne pas être littéraire.

Si Ruskin a promulgué le devoir pour l'artiste d'obéir scrupuleusement à ces « voix » du génie qui lui disent ce qui est réel et doit être transcrit, c'est que lui-même a éprouvé ce qu'il y a de véritable dans l'inspiration, d'infailible dans l'enthousiasme, de fécond dans le respect. Seulement, quoique ce qui excite l'enthousiasme, ce qui inspire le respect, ce qui provoque l'inspiration soit différent pour chacun, chacun finit par lui attribuer un caractère plus particulièrement sacré. On peut dire que pour Ruskin cette révélation, ce guide, ce fut la Bible : « J'en lisais chaque passage, comme s'il avait été écrit par la main même de Dieu. Et cet état d'esprit, fortifié avec les années, a rendu profondément graves pour moi bien des passages des auteurs profanes, frivoles pour un lecteur irréligieux. C'est d'elle que j'ai appris les symboles d'Homère et la foi d'Horace. »

Arrêtons-nous ici comme à un point fixe, au centre de gravité de l'esthétique ruskinienne. C'est ainsi que son sentiment religieux a dirigé son sentiment esthétique. Et d'abord, à ceux qui pourraient croire qu'il l'altéra, qu'à l'appréciation artistique des monuments, des statues, des tableaux il mêla des considérations religieuses qui n'y ont que faire, répondons que ce fut tout le contraire. Ce quelque chose de divin que Ruskin sentait au fond du sentiment que lui inspiraient les œuvres d'art, c'était précisément ce que ce sentiment avait de profond, d'original et qui s'imposait à son goût sans être susceptible d'être modifié. Et le respect religieux qu'il apportait à l'expression de ce sentiment, pour qu'il ne lui fit pas subir la moindre déformation, l'empêcha, au contraire de ce qu'on a souvent pensé, de mêler jamais à ses impressions devant les œuvres d'art aucun artifice de raisonnement qui leur fût étranger. De sorte que ceux qui voient en lui un moraliste et un apôtre aimant dans l'art ce qui n'est pas l'art se trompent à l'égal de ceux qui, négligeant l'essence profonde de son sentiment esthétique, le confondent avec un dilettantisme voluptueux. De sorte enfin que sa ferveur religieuse, qui avait été le signe de sa sincérité esthétique, la renforça encore et la protégea de toute atteinte étrangère. Que telle ou telle des conceptions de son surnaturel esthétique soit fausse, c'est ce qui, à notre avis, n'a aucune importance. Tous ceux qui ont quelque notion des lois de développement du génie savent que sa force se mesure plus à la force de ses croyances qu'à ce que leur objet peut avoir de satisfaisant pour le sens commun. Mais, puisque le christianisme de Ruskin tenait à l'essence même de sa nature intellectuelle, ses préférences artistiques, aussi profondes, devaient avoir avec lui quelque parenté. Aussi, de même que l'amour des paysages de Turner correspondait chez Ruskin à cet amour de la nature qui lui donna ses plus grandes joies, de même à la nature foncièrement chrétienne de sa pensée correspondit sa prédilection permanente, qui domine toute sa vie, toute son œuvre, pour ce qu'on peut appeler l'art chrétien : l'architecture et la sculpture du moyen âge français, l'architecture, la sculpture et la peinture du moyen âge italien. Avec quelle passion désintéressée il en aima les œuvres, vous n'avez pas besoin d'en chercher les traces dans sa vie, vous en trouvez la preuve dans ses livres. Son expérience en était si infinie, que bien souvent les connaissances les plus approfondies dont il fait preuve dans un ouvrage ne sont utilisées ni mentionnées, même par une simple allusion, dans ceux des autres livres où elles seraient à leur place.

Il est si riche qu'il ne nous prête pas ses paroles ; il nous les donne et ne les reprend plus. Vous savez, par exemple, qu'il écrivit un livre sur la cathédrale d'Amiens. Vous en pourriez conclure que c'est la cathédrale qu'il aimait le plus ou qu'il connaissait le mieux. Pourtant, dans les *Sept Lampes de l'Architecture*, où la cathédrale de Rouen est citée quarante fois comme exemple, celle de Bayeux neuf fois, Amiens n'est pas cité une fois. Dans *Val d'Arno*, il nous avoue que l'église qui lui a donné la plus profonde ivresse du gothique est Saint-Urbain de Troyes. Or, ni dans les *Sept Lampes*, ni dans la *Bible d'Amiens*, il n'est question une seule fois de Saint-Urbain¹. Pour ce qui est de l'absence de références à Amiens dans les *Sept Lampes*, vous pensez peut-être qu'il n'a connu Amiens qu'à la fin de sa vie ? Il n'en est rien. En 1859, dans une conférence faite à Kensington, il compare longuement la *Vierge dorée* d'Amiens avec les statues d'un art moins habile, mais d'un sentiment plus profond, qui soutiennent le porche occidental de Chartres. Or, dans la *Bible d'Amiens* où nous pourrions croire qu'il a réuni tout ce qu'il avait jamais pensé sur Amiens, pas une seule fois, dans tant de pages où il parle de la *Vierge dorée*, il ne fait allusion aux statues de Chartres. Telle est la richesse infinie de son amour, de son savoir. Habituellement, chez un écrivain, le retour à de certains exemples préférés, sinon même la répétition de certains développements, vous rappelle que vous avez affaire à un homme qui eut une certaine vie, telles connaissances qui lui tiennent lieu de telles autres, une expérience limitée dont il tire tout le profit qu'il peut. Rien qu'en consultant les index des différents ouvrages de Ruskin, la perpétuelle nouveauté des œuvres citées, plus encore le dédain d'une connaissance dont il s'est servi une fois et, bien souvent, son abandon à tout jamais, donnent l'idée de quelque chose de plus qu'humain, ou plutôt l'impression que chaque livre est d'un homme nouveau, qui a un savoir différent, pas la même expérience, une autre vie.

MARCEL PROUST

(La suite prochainement.)

1. Pour être plus exact, il est question une fois de Saint-Urbain dans les *Sept Lampes*, et d'Amiens une fois aussi (mais seulement dans la préface de la 2^e édition), alors qu'il y est question d'Abbeville, d'Avranches, de Bayeux, de Beauvais, de Bourges, de Caen, de Caudebec, de Chartres, de Coutances, de Falaise, de Lisieux, de Paris, de Reims, de Rouen, de Saint-Lô, pour ne parler que de la France.



PEINTRES-GRAVEURS CONTEMPORAINS

EDGAR CHAHINE

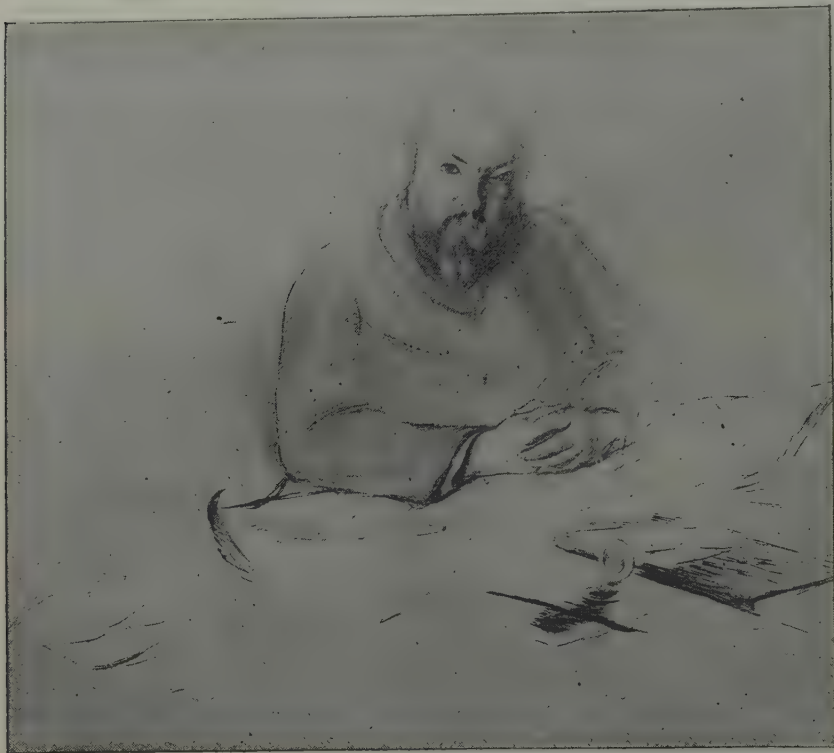


ARMi les peintres nouveaux que l'ambition d'« éditer leur pensée à plusieurs exemplaires » a impérieusement conquis, il en est un qui s'est imposé de façon soudaine, immédiate : Edgar Chahine. Ce nom, à désinence exotique, est celui d'un artiste arménien, aujourd'hui dans l'épanouissement de la jeunesse et de la renommée.

Voici dix ans à peine, son éducation se commençait à Venise, sous l'intelligente direction de Paoletti; depuis 1895 elle s'est poursui-

vie à Paris, où Jean-Paul Laurens et Benjamin-Constant ont été, assez passagèrement, ses maîtres. Si vif ait été l'enthousiasme juvénile

pour les grâces exquises de Tiepolo, M. Chahine devait, une fois sa vocation précisée, tendre vers un art d'expression plutôt que de décor. Réfléchi et sensible, le drame de la réalité le sollicite davantage que les féeries du rêve; il aspire à la vérité, à une vérité qui sait s'empreindre de caractère et dont l'émotion ne se trouve jamais exclue. Ce qui l'a frappé et ce qu'il a retenu dans le mouvant kaléi-

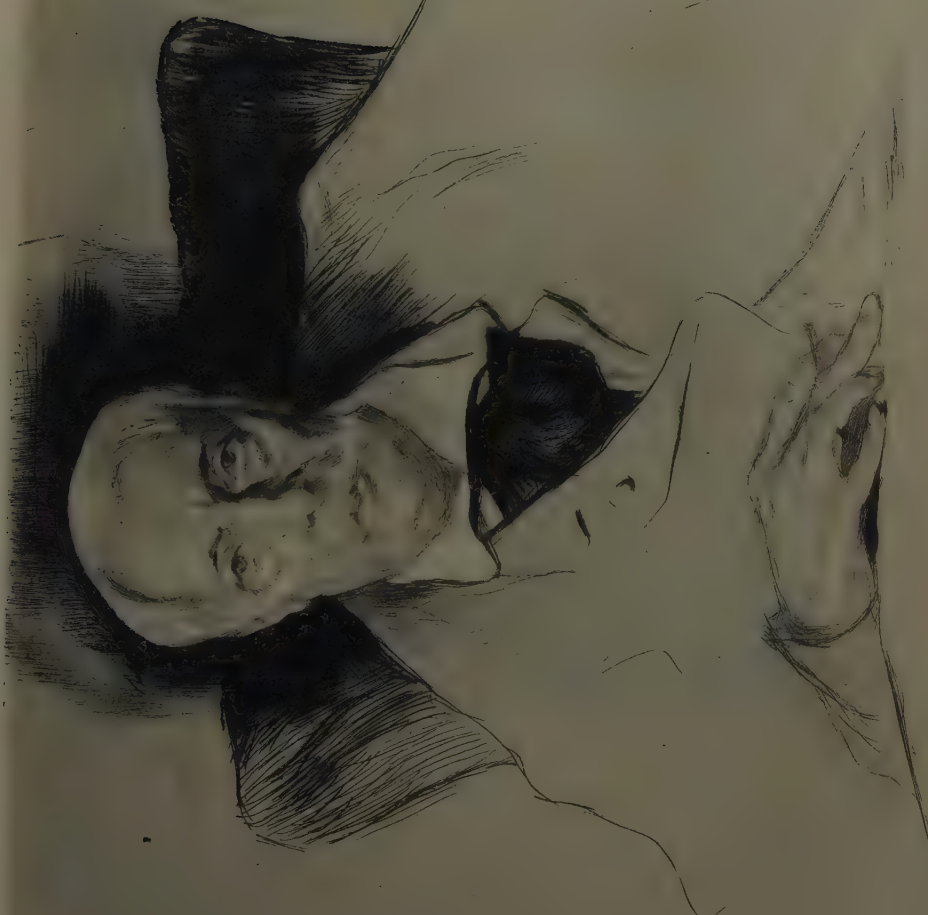


PORTRAIT DE M. J. CORNÉLY

D'après la pointe sèche de M. Edgar Chahine.

doscope de l'existence parisienne, toute nouvelle pour lui, ce sont moins nos fièvres, nos passions turbulentes, que les spectacles de misère et de dur labeur, que la navrante parade des êtres conscients de leur déchéance et voués au simulacre du plaisir. Une compassion attendrie rayonne sur le cycle de peintures parues aux Salons des Champs-Élysées auxquelles leur auteur a donné ce titre générique : *La Vie lamentable*¹. Encore qu'elles ne soient pas passées

1. Salon de 1896 : *Le Gueux*; Salon de 1897 : *Marchande de pommes de terre frites*; Salon de 1898 : *Intérieur d'ouvrier*, *L'asphyxiée*; Salon de 1899 : *Montmartre*, *Un vilain homme*.



ALFRED STEVENS

Edouard Chérel
1900

Imp. Leroy

Superior Art Print Co.

inaperçues, que plus d'une même ait provoqué l'éloge, c'est dans la gravure que M. Edgar Chahine a trouvé un mode d'expression



PORTRAIT D'ITALIENNE

D'après la pointe sèche de M. Edgar Chahine.

adéquat à ses moyens et apte à donner la pleine mesure de ses facultés d'exécutant et de son acuité d'analyste.

On ne saurait trop insister sur l'appropriation de la technique à la nature du talent, non plus que sur la nécessité, pour l'artiste, de diriger ses recherches en tous sens jusqu'à ce que s'ouvre devant

lui la voie prédestinée. La tâche est rude, longue parfois ; plus d'un erre ou s'abuse avant de découvrir le chemin de Damas ; mais qu'importe, puisque le succès récompense sans faillir l'effort de se révéler à soi-même ? Telle fut bien l'aventure de M. Edgar Chahine. Au printemps dernier, la fantaisie, cette autre forme de l'instinct, l'invitait à buriner le cuivre, et l'année n'est pas révolue que les iconophiles avertis le rangent dans leur estime à la suite de miss Mary Cassat, de Desboutin et d'Helleu...

Il va de soi que l'abord d'un procédé nouveau n'a entraîné ni trouble ni changement dans les préférences de l'observation ; les estampes offrent les sujets coutumiers ; vous y retrouverez la même pitié sociale, tendre aux humbles et aux vaincus de la vie ; mais, en obligeant à la synthèse et en réduisant le répertoire des effets, le format et les lois de la gravure ont exalté à plaisir les dons de M. Edgar Chahine ; le sentiment se dégage ici avec autorité, le dramatique devient autrement saisissant ; de façon générale, le sens et la portée de l'invention se précisent et s'élèvent.

Entre les trente planches qui constituent l'œuvre, et dont la nomenclature a été dressée avec soin par M. Clément-Janin¹, les *Dormeurs*, le *Bar*, le *Château-Rouge*, le *Chemineau*, la *Femme au coussin* interviennent comme autant de témoignages utiles à l'appui de notre dire ; la définition du type, de l'attitude ou du geste y est intégrale, et l'ordonnance, comme la tenue, en semble parfaite. L'agrément du métier ne laisse pas de favoriser la fortune de ces ouvrages exécutés à l'aide du grain, de l'eau-forte, et surtout de la pointe-sèche où M. Chahine excelle ; l'opulence des noirs profonds, la pâleur douce des gris, l'éclat, le luisant des blancs, étonnent et récréent ; la facture est si personnelle que chacun l'identifie à la vue du moindre croquis jeté sur une carte de jour de l'an, sur le menu des *Cent Bibliophiles*, ou encore sur l'adresse de Sagot, l'éditeur de M. Chahine. La pleine possession du métier éclate encore dans quelques estampes où se trouvent rendus, avec une rare intuition, la grâce songeuse de la femme italienne, le repliement sur soi-même de Pascal Forthuny, le romancier-artiste, enfin le regard aux éclairs voltairiens de l'admirable philosophe de l'actualité qu'est J. Cornély.

A la même série appartient le portrait d'Alfred Stevens dont l'œuvre hier solennellement réunie se trouvait, en cette occurrence,

1. Dans *L'Estampe et l'Affiche*, 1899, p. 177 et suiv. — Voir aussi la notice consacrée à M. Chahine par M. Léon David dans la *Revue d'Art*, 1900, p. 168.

ici même étudiée¹. Les curieux d'aujourd'hui et de l'avenir pourront connaître quelle était la ressemblance du maître belge lorsqu'on lui décerna l'honneur inaccoutumé d'une exposition « anthume » à l'École des Beaux-Arts. L'effigie, datée de 1900, a le prix d'un irrécusable document ; rien n'est célé des atteintes de la vieillesse, et cependant les misères de la guenille humaine s'y trouvent plutôt



LE CHEMINEAU

D'après la pointe sèche de M. Edgar Chahine.

pressenties qu'indiquées ; un tact très fin a mis M. Edgar Chahine en garde contre le péril d'un vérisme excessif ou cruel ; malgré les lents ravages du temps et de la souffrance, la flamme de la pensée veille chez l'arrière-neveu de Terborch et de Metsu, de Pieter de Hooch et de van der Meer de Delft, chez le peintre, très traditionnel, des élégances de l'intimité moderne. La chevelure fine, soyeuse, épandue en flocons d'argent, couronne le masque fouillé à plaisir, qui s'enlève en clarté sur le jais de l'entour : opposition heureuse entre

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e pér., t. XXIII, p. 101.

la douceur et la force, entre la taille et la tache, qui fait ressortir la précision du détail physionomique et met en valeur l'intérêt d'un modelé amoureux suivi et inscrit dans toutes ses inflexions. Pleine de saveur, en dépit des abréviations voulues, la fruste indication de l'ample vêtement, du linge mou, de la cravate nouée avec une apparente négligence, et aussi la pose de la main où la cigarette s'éteint entre les longs doigts amaigris, achèvent de donner le prestige du style à cette image d'un maître glorieux par un graveur perspicace et originalement doué. Il n'en fallait pas davantage pour que notre revue la voulût divulguer, fidèle à la tradition bientôt demi-séculaire qui a érigé la *Gazette des Beaux-Arts*, selon le mot précieux du regretté Gaillard, en libre tribune de l'estampe nouvelle et du vrai talent.

ROGER MARX





L'ART EN POLOGNE

(PREMIER ARTICLE)



Lorsque, aux derniers mois de 1898, l'Autriche s'apprêtait à célébrer, par des fêtes solennelles, le jubilé de l'empereur François-Joseph, ce jubilé national et de famille couvert soudain d'un voile de deuil, une publication officielle s'achevait à Vienne, comme pour en rehausser l'éclat et en perpétuer le souvenir. Ce magnifique ouvrage : *Die Oesterreichisch-Ungarische Monarchie in Wort und Bild*, sort des presses de l'Imprimerie impériale. Conçu et commencé jadis par l'archiduc Rodolphe, repris et terminé par les soins et sous le patronage de sa veuve, l'archiduchesse Stéphanie, il retrace, par l'image et par la parole, comme le titre l'indique, l'histoire de chacun des pays si divers qui composent la monarchie austro-hongroise.

De cet ouvrage, nous ne voulons détacher ici qu'un seul chapitre, l'un de ceux qui concernent les provinces polonaises annexées à l'Autriche. Il est, ce nous semble, d'un haut intérêt au point de vue artistique. Il nous révèle ce que fut le culte du Beau et comment celui-ci se manifesta, en des œuvres qui n'ont point péri, dans ces contrées qui déjà regardent en partie vers l'Orient et où le génie occidental se trouva en contact et en lutte avec le génie grec de Byzance.

Dans cette étude, intitulée *La Peinture et la Plastique en Galicie*¹,

1. *Plastik und Malerei in Galizien*, von Dr Marian von Sokolowski, Universitäts-Professor (Extrait du tome XIX de l'ouvrage : *Die Oesterreichisch-Ungarische Monarchie in Wort und Bild*, Vienne, 1886-1898, 20 volumes petit in-4°, avec fig.)

M. Marian Sokolowski, professeur à l'Université jagellonne, nous présente un tableau succinct, mais complet, du développement de ces deux branches de l'art en Galicie, du xiv^e siècle à nos jours.

Deux foyers de lumière et de civilisation rayonnaient sur cette partie de la Pologne : Cracovie, l'ancienne capitale du royaume, et Léopol, capitale actuelle du pays. Ces deux villes, après les invasions tartares du xiii^e siècle, ayant été repeuplées en grande partie par des colons venus de l'Allemagne, le caractère de la peinture et de la sculpture y fut d'abord presque exclusivement allemand. Toutefois, à Léopol qui, à côté des habitants de race polonaise et germanique, possédait une population ruthène, l'école byzantine se trouva aussi représentée par la peinture religieuse, mais elle n'exerça aucune influence sur les écoles de l'Occident, bien qu'elle-même se laissât de bonne heure pénétrer par l'esprit et la manière de ses rivales.

La corporation des peintres, existant à Cracovie dès la fin du xiv^e siècle, était complètement organisée en 1490; celle de Léopol doit remonter, sans aucun doute, au xv^e siècle. Mais jamais la peinture n'a pu arriver, dans ces deux cités, à former une véritable école nationale : elle nous montre bien çà et là quelques détails, certains traits caractéristiques dans les costumes ou les visages, dénotant une origine polonaise, mais presque toujours elle n'était que le reflet des diverses écoles de l'Allemagne. Après l'école de Prague, la première à imposer son influence, vient l'école de Nuremberg, qui reste longtemps prédominante, et, à son côté, l'art flamand laisse des traces dans les tableaux des maîtres indigènes, tout aussi bien que l'école de Souabe. Mais les peintres allemands, appelés par les rois de Pologne et les hauts dignitaires du royaume, viennent presque tous de Nuremberg. Sous Sigismond I^{er}, Hans Dürer, frère cadet du grand Albert, orne de ses peintures les salles du château royal du Wawel; Hans Suess von Kulmbach peint pour les églises de la capitale de nombreux tableaux, dont quelques-uns sont signés, datés et marqués de son monogramme. La basilique de Notre-Dame possède de lui de très belles peintures relatives à la légende de sainte Catherine d'Alexandrie, tandis que Saint-Florian a quatre tableaux représentant des scènes de la vie de saint Jean l'Évangéliste.

Mais l'aube du xvi^e siècle se lève : l'esprit humain s'éveille, épris d'antiquité, et devant l'art, l'horizon radieux s'élargit. Voici Bonne Sforza qui vient de Milan trôner au Wawel. Vraie fille de l'Ausonie, elle semble apporter dans les plis de son manteau royal les inspirations du ciel italique. Alors, quand le moyen âge fait place

à la Renaissance, que la population des villes se dégermanise, que les artistes et les marchands venus de la péninsule affluent dans la capitale transformée, l'influence italienne domine un moment presque sans partage. Toutefois, elle ne s'exerce sur la peinture que lorsque



CATHERINE BRANICKA († 1588)

Statue en marbre du mausolée de Niepolomice, près Cracovie.

le siècle a déjà parcouru la moitié de son cours, pour rivaliser ensuite, durant tout le ^{xvii}^e siècle et même le ^{xviii}^e, avec l'influence flamande. C'est ainsi que le Vénitien Giovanni de Monte séjourne quelque temps à la cour de Sigismond-Auguste, tandis que des maîtres d'origine wallonne travaillent à embellir la résidence royale et que Jacob Mertens d'Anvers vient demeurer à Cracovie.

D'une grande importance durant l'ère médiévale, l'art de l'enlû-

minuré a produit, lui aussi, en Pologne, des œuvres remarquables, et c'est surtout dans les cloîtres que se forment les peintres miniaturistes, chez les Bénédictins de Tyniec, les Cisterciens de Mogila, les Dominicains de Cracovie. Les registres de cette corporation nous offrent, dès le milieu du xv^e siècle, des noms polonais. Aux premières années du xvi^e siècle appartiennent les splendides livres d'Heures du roi Sigismond I^{er} et de la reine Bonne Sforza, que possède l'Angleterre et qui sont conservés au British Museum et à Oxford. Quant au célèbre *Codex picturatus*, de Balthazar Behaim, il se trouve à la Bibliothèque jagellonne de Cracovie ; c'est l'œuvre d'une main laïque qui a illustré, en de merveilleuses enluminures, toute la vie bourgeoise de la cité et des corporations et qui s'inspire des gravures sur bois de la *Nef des Fous* (*Narrenschiff*) de Brandt.

Si de la peinture nous passons à l'art plastique, nous voyons encore Nuremberg donner à Cracovie le plus grand de ses maîtres imagiers, Veit Stoss qui, entre 1477 et 1481, a sculpté dans le bois le maître-autel de Notre-Dame, chef-d'œuvre où passe comme un souffle de réalisme, où la force et l'imitation de la nature s'allient cependant à une certaine tendance au maniéré. En 1492, le même artiste taillait dans le marbre le tombeau de Casimir Jagellonide, et, selon toute vraisemblance, il fournissait aussi, en 1497, à l'habile fondeur de Nuremberg, Peter Vischer, le modèle de la magnifique plaque de bronze qui orne le tombeau de l'humaniste toscan Callimaque. Car Cracovie est peut-être, après Nuremberg, la ville la plus riche de l'Europe en monuments de bronze. Au moyen âge, elle les commandait d'abord dans les Flandres ; à partir de la fin du xv^e siècle, elle les fit exécuter sur les bords de la Pegnitz, et notamment dans le célèbre atelier de Peter Vischer. Outre le monument de Callimaque, les plus remarquables plaques sépulcrales en bronze sont, à la cathédrale, celles de Pierre Kmita et du cardinal Frédéric Jagellon, achevées la première en 1505, l'autre en 1510, puis celle du consul Pierre Salomon, l'une des plus belles, selon nous, avec ses lignes calmes et nobles, sa grande sobriété d'ornementation et son superbe cygne héraldique (1516). Mais, vers le milieu du xvi^e siècle, des maîtres fondeurs s'établirent à Cracovie, qui put dès lors créer des œuvres sur place. C'étaient pour la plupart des Nurembergeois, élèves de Vischer, comme maître Servacius et Oswald Baldner, auxquels il faut attribuer le mausolée de Séverin Boner et de sa femme et ceux des chanoines Borek et Roznowski.

Les églises de Cracovie ne sont pas moins riches en monuments

sculptés dans la pierre et le marbre, qu'ils soient gothiques, comme celui de Ladislas le Bref, mort en 1333, qu'ils appartiennent à une époque de transition, comme celui de Bethmann, citoyen de Cracovie,



CHAPELLE DES VISITANDINES, A CRACOVIE (XVII^e SIÈCLE)

ou bien qu'ils se ressentent de la Renaissance italienne, tels que ceux du roi Jean-Albert, des évêques Konarski et Chojenski, ou comme, à Sainte-Catherine, le tombeau des Jordan, œuvre du Polonais Wadowski. L'Italie, en effet, à partir de 1510 environ, envoie à la Pologne des sculpteurs et des architectes de génie. C'est le Florentin François della Lora, qui commence la transformation du château royal au Wawel ; c'est son compatriote, Bartolo Berecci, qui

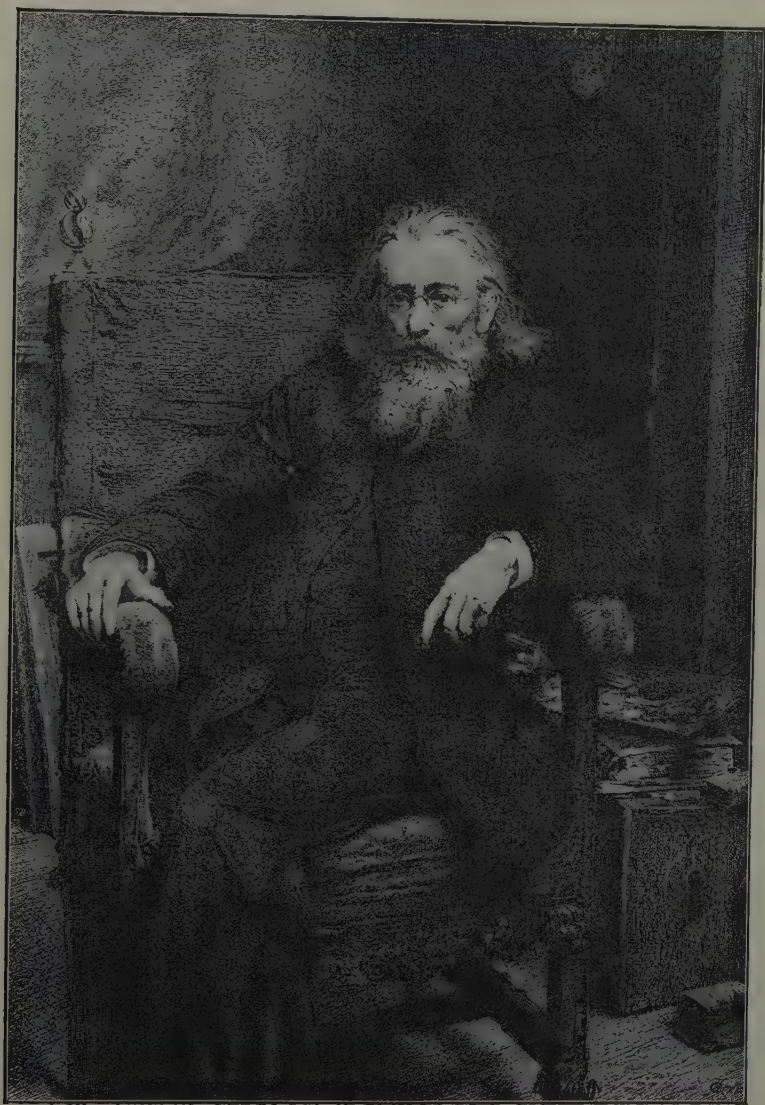
l'achève, puis édifie la chapelle Sigismondine ; c'est le Siennois Jean Cini qui cisèle les riches détails de cet oratoire ; c'est Gian-Maria Fabruzzi Padovano qui restaure la Halle aux draps incendiée, la couronne d'un élégant attique ; c'est enfin Santi Gucci, de Florence, qui dresse dans la cathédrale le cénotaphe d'Étienne Bathori.

Mais le Padovano est aussi médailleur : il travaille pour la cour à quatre médaillons qui nous ont été conservés, ceux de Sigismond I^{er} et de Bonne Sforza et deux autres de Sigismond-Auguste. Gian-Jacopo Caraglio en exécute également à l'effigie de Sigismond et de Bonne, et Domenico Veneziano modèle à son tour, en 1548, une médaille du dernier des Jagellons.

Avec le xvii^e siècle s'ouvre une seconde période, qui comprend deux cents ans environ. La ville de Cracovie, déchue de son rang de capitale, appauvrie par les guerres et par les invasions, décroît chaque jour en importance. Toutefois, l'esprit religieux, retrempé dans les luttes de la Réforme, élève encore des temples dans le style baroque et les orne de nouveaux autels, de nouvelles peintures, de nombreux tombeaux. L'école italienne règne d'abord sans partage, pour s'effacer ensuite un peu devant l'influence flamande. Dans la première moitié du xvii^e siècle, Thomas Dolabella, de Bellune, apporte à Cracovie les traditions de l'école vénitienne, la manière de Paul Véronèse et du Tintoret ; dans la seconde, règne l'imitation de Rubens et de van Dyck, qui se reflète surtout dans les œuvres du P. Lexycki, religieux observantin. Puis, tandis que Martino Altomonte (Hohenberg), peintre de Jean Sobieski, embellit de ses tableaux les résidences royales de Zolkiew et de Podhorce, près de Léopol, les artistes indigènes s'en vont étudier à l'étranger, dans les ateliers de Gérard de Lairese et de Carlo Maratta ; aussi leurs œuvres revêtent-elles un caractère cosmopolite.

La plastique, de son côté, subit les mêmes influences que la peinture. Deux habiles stucateurs, les frères Fontana, de Côme, travaillent à la décoration de l'église Sainte-Anne de Cracovie ; à Léopol, des sculpteurs du pays, formés à l'école allemande, élèvent dans la cathédrale la chapelle de la famille Boim, et Jean Pfister, originaire de Breslau, fonde l'atelier renommé d'où vont sortir les imposants tombeaux des princes Ostrogski, à Tarnow, et des Sieniawski, à Brzezany. Les monuments coulés en bronze ne viennent plus de Nuremberg, ils ne sont plus fondus à Cracovie, ils arrivent désormais de Dantzig, le grand port de la Pologne ; le spécimen le plus remarquable de cette époque est le tombeau d'Érasme Dani-

giel, datant de 1624, à Notre-Dame, d'une composition pleine de noblesse dans sa simplicité.



PORTRAIT DE JEAN MATEJKO, PEINT PAR LUI-MÊME

Enfin, en ce qui concerne les œuvres enfantées par l'art byzantin en Galicie, peintures religieuses, icônes et iconostases, il faut surtout noter, après les fresques exécutées au ^{xv}^e siècle par des artistes ruthènes dans la chapelle des Jagellons, à la cathédrale de Cracovie, les iconostases des modestes églises villageoises de Rohatyn

et de Bohorodczany, et celle de Sainte-Praxède, à Léopol. Toutes trois datent du ^{xvii}^e siècle et les formes hiératiques de l'Orient n'ont pu s'y soustraire à l'influence de l'art occidental.

La troisième et dernière période embrasse le ^{xix}^e siècle. Quand, après son triple démembrement, la Pologne ne songe qu'à la résurrection, elle écoute surtout les hymnes enflammés de ses bardes. Mais il en coûte cher à la génération de 1830 d'avoir trop chanté et trop rêvé et, à l'heure amère des désillusions, lorsque s'éteint la voix des poètes, il faut que la peinture vienne relever l'âme polonaise abattue, en lui retraçant, d'un magique pinceau, les fastes glorieux et les austères leçons du passé. Alors, au grand chanfre populaire succède le grand peintre national ; après Mickiewicz surgit Matejko. Est-il besoin d'énumérer ses œuvres ? Paris, naguère, les admira ; le jury de nos Expositions et de nos Salons leur a décerné les plus hautes récompenses et le gouvernement français avait conféré à l'artiste, décédé en 1893, la croix de la Légion d'honneur.

Toutefois, bien que Matejko domine, par ses créations, tous ses contemporains, il convient, pour ne pas tracer une esquisse trop incomplète, d'inscrire après son nom les noms de quelques peintres de notre siècle. En se bornant aux artistes qui ont subi l'influence de l'école française, on peut citer Pierre Michalowski, élève de Charlet, dont les aquarelles et les dessins reproduisent souvent des scènes militaires du premier Empire, où l'on voit l'homme au petit chapeau et à la redingote grise passer, pensif et fatidique, sur son cheval blanc ; l'aquarelliste Jules Kossak, qui étudia sous Horace et Adam Vernet ; François Tépà, disciple de Waldmüller, de Kaulbach, de Cogniet et d'Ary Scheffer, et dont les portraits se recommandent par le coloris ; enfin, un autre portraitiste, Henri Rodakowski, qui obtint des premiers prix à nos Expositions de 1852 et 1858, et qui s'était formé, lui aussi, dans l'atelier de Cogniet.

De nos jours, leurs successeurs fréquentent, outre les ateliers de Paris, les écoles de Munich et de Vienne, mais ils ont néanmoins une grande originalité. Les scènes et les types, le cadre et l'arrière-plan, tout est local chez eux, quoique chez eux aussi se retrouvent les diverses tendances de notre temps, le réalisme, l'étude du plein air et jusqu'aux hardiesses de couleur de l'impressionnisme.

Dans le domaine de la plastique, des sculpteurs de mérite se forment également dans les ateliers de Vienne, de Rome et de Florence, et le présent paraît renfermer des germes féconds pour l'avenir.

Tel est, en résumé, l'intéressant tableau que M. Sokolowski nous

présente dans son érudite étude, et il est intéressant d'autant plus que de nombreuses gravures, très heureusement choisies par l'auteur, alternent avec le texte et achèvent d'instruire le lecteur. Nous citerons, entre autres : la *Décollation de sainte Catherine*, par Hans von Kulmbach; l'*Assomption* de l'église de Notre-Dame, partie centrale du grand retable en bois sculpté de Veit Stoss; la *Danse d'Hérodias*, fragment du triptyque de Saint-Florian, de la même école; la plaque de bronze gravée du tombeau du cardinal Frédéric, appartenant à la dernière période du style gothique et d'une extrême richesse d'ornementation; le monument pareillement en bronze de Séverin Boner, aux formes massives, un peu lourd d'exécution; le mausolée de Barbe Tarnowska, dans l'église de Tarnow, chef-d'œuvre italien d'un maître inconnu, et la riche iconostase de l'église catholique-grecque de Rohatyn, toute resplendissante de l'éclat de ses quarante-sept icônes.

Parmi les œuvres modernes, le *Portrait de M^{me} Rodakowska*, peint avec amour par son fils, Henri Rodakowski; *La Prière*, d'Alexandre Kotsis, dont la note agreste et religieuse fait songer à l'*Angelus* de Millet, et la magnifique gravure *La Forêt*, qui ouvre une suite de dessins intitulée *Lituania*, due au crayon d'Arthur Grotger. A contempler cette page puissante, il vous prend comme un frisson de terreur. Elle dort, la vieille forêt lithuanienne, pleine d'ombre, de silence et de mystère, et entre les arbres séculaires passe, comme un souffle impalpable, le fantôme diaphane de la Mort, lugubre messager des prochaines catastrophes et des sanglantes hécatombes.

Et, pour terminer dignement, arrêtons-nous à Jean Matejko. Voici, avec les rares défauts et les grandes qualités du peintre, la *Diète de Varsovie en 1773*, tableau conservé au Musée de Vienne, où le maître, en même temps qu'il cloue au pilori infamant de l'histoire les hontes et les défaillances de l'heure suprême, consacre pour l'immortalité l'héroïque figure de Reytan. Voici encore un magistral dessin, de recherche archaïque et d'accent tout moderne, où Hedwige l'Angevaine, le sceptre en main, le front ceint de la couronne fleurdelysée, allie à la majesté de la reine l'éclatante beauté de la femme. Voici, enfin, l'un de ces anges qui déploient leurs ailes frémissantes aux murailles polychromes de Notre-Dame et chantent sur la harpe d'or les gloires de la Vierge Marie.

LOUIS FOURNIER

(La suite prochainement.)



CORRESPONDANCE D'ANGLETERRE

L'EXPOSITION VAN DYCK A LONDRES ¹



RACE à la généreuse entremise de la Royal Academy, les amateurs qui n'ont pu se rendre à Anvers l'automne dernier sont gratifiés aujourd'hui d'une fête artistique qu'ils n'auront garde de négliger, et ceux qui firent le voyage ne se plaindront pas de voir se renouveler l'expérience, car l'exposition de Londres renferme à peu près toutes les meilleures œuvres montrées à Anvers et y adjoint beaucoup de pièces nouvelles. Notre éminent collaborateur M. Hymans nous a donné en son temps une admirable étude sur la première exposition, où il considérait l'art de van Dyck dans son ensemble; je me bornerai à compléter cette étude en mettant en relief quelques pièces caractéristiques qui sont l'ornement de la seconde.

Un des morceaux les plus anciens, d'une date antérieure au voyage que fit van Dyck en Italie en 1621, est *Le Christ au jardin*, ou *La Trahison de Judas*. existe trois variantes de ce thème², dont deux figurent à l'exposition; la troisième est à Madrid. Cette dernière, qui est la plus grande, a passé de tout temps pour être le célèbre *Prendimiento*, donné par van Dyck à son maître Rubens avant de s'embarquer pour l'Italie. Quoi qu'il en soit, ce morceau achevé a certainement

1. Nous sommes redevables à MM. Bell et fils des documents qui illustrent cette correspondance. MM. Bell les ont spécialement recueillis en vue du prochain volume sur van Dyck qui paraîtra dans leur collection des *Great Masters*, et ont courtoisement autorisé la *Gazette* à en publier quelques-uns par anticipation.

2. On dit qu'il en existe une quatrième au musée de New-York. Une réplique plus petite appartient à M. Bankes (Kingston Lacey).

appartenu à Rubens, qui se complaisait à faire ressortir devant ses amis les admirables qualités déployées par le jeune artiste. La composition préparatoire figure à l'exposition sous la forme d'une esquisse superbe, prêtée par sir Francis Cook. L'éloquent commentaire qu'en a déjà donné M. Hymans, lorsque l'œuvre parut à Anvers¹, me dispense d'en tracer une description. Par sa vigueur et son



LE DOGE ANDREA SPINOLA, PAR VAN DYCK

(Collection du capitaine Heywood-Lonsdale.)

feu, elle place van Dyck au premier rang des peintres de « tempérament » et l'emporte facilement en beauté sur la variante postérieure et plus grande prêtée par lord Methuen. Dans cette dernière, la composition a été modifiée, avec l'intention évidente de reporter le sujet principal au centre du tableau, et le résultat est de priver la scène d'un de ses épisodes dramatiques, celui où l'on voit saint Pierre sur le point de couper l'oreille de Malchus, dont le personnage apparaît

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e pér., t. XXII, p. 226 et 320.

en violent raccourci dans l'angle inférieur de gauche¹. La facture est lisse et polie; l'esprit du peintre décèle nettement plus de réflexion, plus de souci d'exactitude qu'il n'en montre quand il entame un travail en improvisant. La triple répétition qu'il fit de ce sujet prouve d'ailleurs combien van Dyck lui-même attachait de prix à sa conception originelle; et nous partageons volontiers son appréciation, en songeant qu'il exécuta ce morceau si dramatique à l'âge de vingt et un ans. Certes, peu d'artistes ont à pareil âge un aussi brillant exploit à leur actif!

* * *

La seconde période de l'art de van Dyck, ou période gènoise, est superbement représentée à l'Academy par quatre œuvres dont chacune est d'une distinction suprême; une d'elles, le *Portrait de la marquise Brignole-Sale*, a déjà figuré à Anvers; les trois autres n'y ont point paru. L'exposition de Londres est donc à cet égard la plus riche, et les collections de Gênes elles-mêmes ne pourraient rien montrer de plus beau que ces quatre portraits. Au premier rang — et de beaucoup — se place le grand *Portrait d'Andrea Spinola*, doge de Gênes, prêté par le capitaine Heywood-Lonsdale. Ce magnifique portrait officiel s'impose puissamment à l'attention quand on entre dans la grande galerie où il occupe le centre du panneau et fait face à *Lord Wharton*; la somptueuse robe rouge du doge est superbement traitée, le modelé du visage étudié, l'effet général d'une noblesse et d'une dignité saisissantes.

Et dans quelle compagnie familière à son personnage se retrouve ici le doge! Voici la *Princesse Balbi*, voici le *Marquis Spinola*, voici la *Marquise Brignole-Sale*, déjà citée. Noble quatuor en vérité! La *Princesse Balbi* (de la collection de Dorchester House) a besoin qu'on arrête quelque peu son attention sur elle, car elle a poussé au noir; au contraire, le *Marquis Spinola* (au comte de Hopetoun) semble plutôt trop frais d'aspect; cependant, ce sont deux morceaux remarquables et qui représentent dignement l'art majestueux du peintre durant la période gènoise.

La transition qui le conduit à un style nouveau se lit merveilleusement dans le *Portrait de M. François Langlois*, dit de Chartres. Il est peint jouant de la cornemuse et porte un large chapeau. Le sans-façon de la mise en scène et la franchise de l'exécution font penser à Strozzi, de qui le *Pifferaro*, au palais Brignole-Sale, à Gênes, pourrait bien être le pendant de notre portrait.

* * *

Si l'on avait ouvert un plébiscite pour désigner le plus beau tableau de l'exposition d'Anvers, on aurait pu sans crainte d'erreur en pronostiquer le résultat. Eh bien! le *Portrait de lord Wharton* du musée de l'Ermitage tient encore le rang de favori, cet hiver, à Burlington House; et ce n'est pas étonnant. Peintre et modèle semblent, en effet, avoir été en parfaite sympathie: affiné, sensitif, gracieux et presque féminin de type, ce jeune homme de dix-neuf ans dut inciter le génie de l'artiste à créer une œuvre de beauté qu'il ne surpassa jamais. Il est

1. Cet épisode subsiste dans le tableau de Madrid, mais avec des différences d'arrangement; il sert à rendre la composition plus facile à démêler, car l'esquisse n'est pas complètement exempte d'une certaine confusion.

superflu de s'apesantir sur le charme qui gagne quiconque s'arrête devant cette exquise figure ; mais qui pourrait penser qu'un jour ce délicat jeune homme devint un violent puritain, un partisan actif de l'opposition parlementaire contre l'autorité de son roi ? Rendons grâce au peintre qui nous en a conservé un plus gracieux souvenir.

Le portrait de lord Wharton fut exécuté en 1632, pendant la première année



RENAUD ET ARMIDE, PAR VAN DYCK

(Collection du duc de Newcastle.)

du séjour définitif de van Dyck en Angleterre, c'est-à-dire à un moment où il s'ingéniait à entrer dans les bonnes grâces de ses nouveaux maîtres. Le *Renaud et Armide*, prêté par le duc de Newcastle, nous montre de quoi il était capable dans un autre genre, avec la même préoccupation : on sait, en effet, que c'est le tableau qu'il exécuta en 1629, sur l'ordre de Charles I^{er}. Si van Dyck s'était toujours maintenu au niveau qu'il atteint ici, il eût mérité d'être rangé parmi les maîtres de premier ordre au lieu d'occuper, comme l'a justement remarqué Fromentin, « une place à part entre les hommes de premier ordre et les hommes

de second » ; nos relâchements ne nous diminuent-ils pas plus, en effet, que nos triomphes ne nous élèvent ?

Le beau *Portrait de Béatrice de Cusance, princesse de Saint-Croix*, est un des succès de l'exposition, comme il est un des chefs-d'œuvre de van Dyck. Il fut probablement exécuté pendant le court passage de l'artiste à Bruxelles, en 1635, et



LE COMTE DE STRAFFORD ET SON SECRÉTAIRE, PAR VAN DYCK

(Collection du comte Fitzwilliam.)

marque la gradation de son dernier style. Ici, en tout cas, plus trace d'aides ni de mains étrangères ; chaque coup de brosse est donné par le maître lui-même. Aucune trace non plus de hâte ou de négligence ; n'était l'épais vernis qui l'assombrir, l'œuvre brillerait au premier rang parmi ses sœurs. Et, ici encore, le charme personnel du modèle a eu son efficacité. M. Law, dans un savant ouvrage sur les van Dyck de Windsor (c'est de Windsor que vient celui-ci), nous apprend que cette grande dame, célèbre pour sa beauté, devint veuve en 1637, après deux ans de mariage, et qu'elle épousa en secondes noces le duc de Lorraine. Cette union fut annulée par le pape, la première femme du duc étant encore vivante : mais, en dépit de cet arrêt et des conventions sociales, Béatrice resta près du duc — on l'appelait sa « femme de campagne » — au cours de ses guerres à

l'étranger. Elle mourut en 1663. Peut-être le peintre n'a-t-il jamais mieux réussi à rendre, chez une femme absolument belle, le charme aristocratique de la race.

* * *

On me permettra d'énumérer rapidement les plus remarquables des por-



LE COMTE ET LA COMTESSE DE DERBY AVEC LEUR FILLE, PAR VAN DYCK

(Collection du comte de Clarendon.)

traits qui, avec ces derniers, n'ont pas figuré à l'exposition d'Anvers. Au tout premier rang, il faut classer le *Strafford et son secrétaire* (au comte Fitzwilliam), où l'on remarque une recherche du caractère et une unité d'action rares chez van Dyck ; — puis, le *Portrait d'un architecte* (au duc de Sutherland), qui se signale par une vigueur et une expression inusitées ; — les charmants *George et Francis Villiers* (des collections Windsor), de jeunes cavaliers destinés à jouer un grand rôle dans ces époques troublées ; — les célèbres *Cinq enfants de Charles I^{er}* (de Windsor également), où apparaît bien le peu d'adresse de van Dyck à grouper naturelle-

ment des personnages dans un ensemble, quoique l'œuvre soit, à d'autres égards, d'un grand prix ; — le magnifique *Lord Strafford avec un chien* (au comte Fitzwilliam), sévère et impassible comme un Velazquez ; — l'aimable *Portrait argentin de la Reine Henriette-Marie* (au marquis de Lansdowne), de beaucoup la meilleure des six variantes exposées ; — enfin, le grand groupe du *Comte et la Comtesse de Derby avec leur fille* (au comte de Clarendon). On a accroché vis-à-vis de faibles répétitions des têtes de ces personnages, répétitions qui ne font que rehausser les admirables qualités de l'original.

Les portraits que nous venons de désigner sont tous plus ou moins connus des historiens de van Dyck, ayant été exposés en public au cours des dernières années. Il n'en est pas de même de la *Vierge avec l'Enfant et l'abbé Scaglia agenouillé* (à lady de Rothschild), un *tondo* d'une douceur de ton et d'un coloris argentin fort rares. La figure de la Vierge passe pour être le portrait de la duchesse d'Arenberg. Parmi les *Saintes Familles* que l'artiste a prodiguées, il n'en est pas, à notre connaissance, qui surpasse celle-ci en simplicité sans apprêts et en grâce. Nous citerons enfin, dans le même genre, le *Mariage de sainte Catherine* (des collections royales de Buckingham Palace) et la *Charité* (à lord Methuen).

Notre liste, arrêtée là, est glorieuse, et si l'exposition avait été limitée à de pareils échantillons, joints aux quarante morceaux envoyés à Anvers, on eût pu se passer du reste. Mais, ce qu'il faut bien constater, c'est la qualité inférieure des nombreuses pièces exposées pour la plupart dans les deux dernières salles. Il eût été préférable qu'elles fussent restées dehors, car elles nuisent visiblement à la valeur de l'ensemble.

La vérité est que l'œuvre de van Dyck attend encore un historien critique. Ce qui a été fait pour Rembrandt, pour Velazquez et pour nombre de maîtres italiens reste encore à faire pour van Dyck. La difficulté est de discerner la part des très nombreux élèves et aides du maître, et la tâche peut paraître ingrate à bien des travailleurs. Cependant, la réputation de grand artiste dont jouit van Dyck ne saurait que gagner à la discussion, et il n'en saurait résulter qu'une appréciation plus exacte de ses mérites authentiques.

Deux faits doivent surprendre ceux qui étudient cet œuvre. C'est d'abord le nombre énorme de tableaux que van Dyck est supposé avoir peints ; c'est ensuite la fréquence des répétitions du même sujet. Si l'on songe que la masse des portraits conservés dans les collections anglaises, et qui se chiffre par plusieurs centaines, dut être exécutée en moins de dix ans, entre 1632 et 1641, il devient manifeste qu'un seul homme ne saurait en avoir produit une pareille quantité ; il n'est pas vraisemblable non plus que l'artiste se soit si souvent répété lui-même. Mais laissons de côté ces arguments *a priori* : la présente exposition offre en quantité les preuves les plus évidentes de la coopération de mains étrangères à des œuvres qui portent le nom de van Dyck. Parmi ses élèves anglais, on peut reconnaître le style de Dobson dans le portrait de van Dyck dit *au tournesol* (qui a figuré à Anvers), et sir Walter Armstrong, qui a fait une étude spéciale du style de Hanneman¹, assigne à cet artiste le *Portrait de la femme du peintre* (à M. Harford) et deux autres œuvres : le *Portrait de lord*

1. Voir *Art Journal*, janvier 1900.

Falkland et celui du *Colonel Cavendish*, tous deux également retour d'Anvers.

Mais où sont les œuvres de Henry Stone, de van Lemput, de David Beck, de Jan de Reyne ? Tous furent employés dans l'atelier de van Dyck et ont certainement remanié nombre de ses œuvres. De Reyne était si habile que Decamps dit de lui ¹ : « Ses ouvrages sont presque toujours pris pour ceux de son maître. Personne ne l'a approché de plus près, et personne ne l'a mieux égalé en mérite. C'est la même fonte de couleur, la même touche, la même délicatesse. Son dessin est aussi correct, ses mains sont dessinées d'une pureté singulière ; il avait une très grande manière. » Les œuvres qui lui appartiennent en propre restent encore à identifier, mais nous ne saurions guère manquer d'en avoir quelques-unes à notre exposition.

C'est sûrement à certains de ces aides expérimentés que sont dues les répétitions d'originaux célèbres. Tel est le cas pour les portraits de *Liberti* (n° 92) et de *Malery* (n° 118) ou pour la *Sainte Famille* (n° 16), dont il existe de plus beaux exemplaires à Munich ; ou bien encore pour le *Portrait du duc de Richmond* (n° 13), dont le Louvre possède l'original. Le *Portrait de Snyders*, avec sa femme et son enfant (n° 4) est aussi une réplique de qualité inférieure ; la variante supérieure se trouve au musée de l'Ermitage. Par contre, l'exposition possède l'original incontesté du *Portrait de l'abbé Scaglia* et des *Cinq enfants de Charles I^{er}*.

Que vient faire ici, un Mytens (n° 108) ² ? Et pourquoi un Gaspar de Crayer (n° 51) ? Il est facile, il est vrai, de confondre le style de ces artistes avec celui de van Dyck ; mais c'est justement ici le cas de faire ressortir, une fois pour toutes, les différences qui les distinguent. Voici pourtant des erreurs moins excusables : les n°s 77, 86 et 233 n'ont aucun droit de figurer ici ; tout au plus le n° 77 pourrait-il être de quelque peintre génois.

De pareilles constatations montrent combien il reste encore à faire avant que les van Dyck authentiques ne se dégagent du nombre. Ses œuvres de début n'ont été que récemment reconnues et isolées parmi certains Rubens et certains Jordaens ; il faudrait maintenant purger de tout rebut ses œuvres de la période anglaise. L'occasion était peu propice pour une pareille besogne à Anvers, car les tableaux envoyés d'Angleterre avaient été soigneusement choisis par un comité compétent ; mais la Royal Academy s'est montrée bien moins sévère ; peut-être a-t-elle, sans le vouloir, rendu service au grand peintre et à ceux qui veulent honorer sa mémoire.

HERBERT COOK

1. V. Walpole, *Anecdotes*, I, 338.

2. Ce n'est qu'une répétition inférieure de l'original de Hampton Court (n° 44). La date doit se lire 1622 et non 1632, comme le dit le catalogue.





BIBLIOGRAPHIE

RUBENS, SA VIE, SON ŒUVRE ET SON TEMPS, par ÉMILE MICHEL,
membre de l'Institut ¹.



« La glorieuse existence de Rubens, ses relations avec les souverains, les événements auxquels il a été mêlé, bien plus encore l'éclat de son génie et le total vraiment prodigieux de ses œuvres, tout conspire à faire de son nom l'un des plus grands que nous offre l'histoire de l'art. Mais son extrême fécondité et l'universalité même de ses aptitudes semblent avoir défié jusqu'à présent une étude qui embrasse à la fois l'ensemble de sa vie et de ses productions. En revanche, plusieurs périodes de la carrière de l'artiste ou divers côtés de son infatigable activité ont fait l'objet de nombreuses monographies, précieuses à consulter. Dans ces derniers

temps, en France, en Allemagne, et surtout en Belgique, où le maître a toujours été en honneur, les recherches des érudits et des critiques nous ont valu d'importantes découvertes sur sa personne et sur ses

1. Paris, Hachette et C^{ie}, 1900. In 4°, VIII-624 p., avec 40 héliogravures et 40 fac-simile typographiques, hors texte et 284 photogravures dans le texte.

œuvres. C'est en profitant de ces informations éparses que j'essaie aujourd'hui de faire revivre cette noble figure. L'abondance même des matériaux dont je disposais était pour moi un écueil, car elle m'obligeait, après les avoir réunis, à les subordonner les uns aux autres avant de les fondre dans cette étude. »

Ces lignes, qui ouvrent l'*Avant-propos* du livre de M. Émile Michel, mettent bien en relief les difficultés de la tâche entreprise ; et après les avoir lues, nous



ÉTUDE POUR « LE CHRIST SUR LES NUAGES », PAR RUBENS

(Pinacothèque de Munich.)

croyions bien comprendre quelles qualités il faudrait posséder pour les vaincre. Pourtant, nous l'avons beaucoup mieux compris encore à mesure que se succédaient les pages de ce volume. Outre l'abondance des matériaux imprimés et la multiplicité des événements de cette vie si ordonnée et si traversée à la fois, outre la complexité même de l'esprit de Rubens, curieux d'archéologie et de science presque autant que d'art, il y avait un élément dont nous n'avions pas assez tenu compte au premier abord : c'était l'immensité de l'œuvre de l'artiste, la variété presque déconcertante qui en est un des principaux caractères. Comment dégager l'unité qui se cache sous cette variété ? Comment mettre des

grandes lignes dans l'examen critique de tant d'ouvrages ? Comment sauter, sans trop de brusquerie, d'un *Saint Grégoire à Vénus et les Amours* ; de *Jupiter et Calisto* à *Saint Jérôme* ; du *Jugement dernier* à l'*Enlèvement des filles de Leucippe* ou à la *Chasse au sanglier* ; du *Couronnement de la Vierge* au *Jardin d'amour* ; du *Massacre des Innocents* à la *Madone entourée d'anges* ; de l'*Offrande à Vénus* à la *Montée au Calvaire* ; de la *Transfiguration* aux débordements de la *Kermesse* ? Comment continuer cette analyse à travers des centaines d'ouvrages choisis, presque égaux en valeur, sans risquer de tomber dans une chaotique monotonie ? Car enfin, avouons-le, il n'y a guère de place pour la littérature dans une pareille étude. Nous voulons bien que Rubens soit un idéaliste à sa manière, puisqu'il interprète la nature, puisqu'il en groupe au moins les éléments selon son idéal particulier. Mais il n'est pas idéaliste dans le sens ordinaire du mot : les hautes visées poétiques, morales, philosophiques ne sont pas son affaire quand il tient à la main un crayon ou un pinceau. Ses allégories, le plus souvent, ne sont que de purs prétexte à peinture, et la critique ne trouve guère le moyen de s'étendre abondamment sur la profondeur ou la noblesse de leur conception. La partie intellectuelle ou morale du sujet, qui joue un grand rôle (non pas le premier, pourtant) dans l'œuvre d'un Raphaël ou d'un Michel-Ange, n'est souvent chez lui qu'un élément secondaire, presque accessoire ; la critique ne peut donc guère en tenir compte que pour signaler sinon son absence, au moins la médiocrité de son importance dans l'esprit du maître.

Reste, par conséquent, la partie purement picturale de l'œuvre de Rubens. Ceux qui ont quelquefois essayé d'utiliser le vocabulaire si restreint des peintres pour traduire en paroles ce que la vue d'un tableau ou d'une statue leur avait fait éprouver de charmantes et nobles impressions savent seuls combien la tâche est ardue.

Mais Fromentin ? direz-vous ! Fromentin peut se vanter d'avoir accompli un rare exploit quand il a raconté en langage de peintre ses impressions de voyageur à travers la Flandre et la Hollande. Mais, à côté de fines observations, d'idées aussi justes qu'ingénieuses, d'exquises trouvailles même, beaucoup de pages de son livre sur *Les Maîtres d'autrefois* tournent à la virtuosité littéraire et parviennent moins à convaincre l'esprit qu'à le fasciner par un feu d'artifice de mots étincelants ; son style a fait école, mais nous sommes reconnaissants à M. Émile Michel de n'avoir pas voulu imiter ce maître dangereux, d'avoir seulement, comme il le devait, cité ses meilleurs passages, et, pour le reste, de s'être borné à traduire sincèrement, dans ce vocabulaire pictural qu'il connaît bien, puisqu'il est peintre lui-même, les mérites divers d'un grand artiste qui ne fut pas seulement le plus extraordinaire des virtuoses.

Ce dont il faut remercier surtout l'auteur du *Rubens*, c'est d'avoir mis en lumière plus énergiquement qu'on ne l'avait fait jusqu'à présent l'effort énorme de préparation qu'il y a sous l'apparente facilité du peintre d'Anvers : ses longues recherches, son étude constante et minutieuse de tous les maîtres qui avaient une affinité proche ou lointaine avec son tempérament ; la passion tenace avec laquelle il a copié les ouvrages des Raphaël, des Michel-Ange, des Corrège, des Mantegna, des Caravage, des Léonard, des Tintoret, des Véronèse, des Titien ; l'attention avisée qu'il a mise à écouter les leçons même d'un Elsheimer, maître secondaire sans doute, mais excellent professeur ; enfin, chose plus inattendue que tout le

reste, la prédilection qu'il a montrée toute sa vie pour les œuvres de l'art antique, bas-reliefs ou statues, médailles ou camées. Rien d'étonnant, après cela, que ses premiers ouvrages, exécutés à l'âge de vingt-cinq ans, se ressentent un peu de l'imitation des maîtres antérieurs, en même temps qu'on y trouve déjà la marque bien distincte de son individualité et la preuve de son respect pour la plus grande des éducatrices : la nature.

Nous voudrions, quoique M. Émile Michel l'ait fait amplement, insister encore



JUPITER TRONANT AU MILIEU DES NUAGES, PAR RUBENS

(Galerie Liechtenstein, Vienne.)

sur ce dernier point. Ce n'est pas à travers les maîtres que Rubens débutant, mais déjà mûr, regarde la nature : c'est déjà à travers la nature qu'il regarde les maîtres. Si, par exemple, comme dans la *Transfiguration* du musée de Nancy — un des trois tableaux commandés en 1604 par le duc de Mantoue, — on peut trouver mainte figure « copiée dans la *Transfiguration* de Raphaël », et si « Michel-Ange, Titien et les Bolonais réclameraient avec autant de justice la paternité d'autres figures dans ce carton rempli de réminiscences trop peu déguisées », M. Émile Michel fait remarquer avec raison que « tout cela a été transposé à la flamande » et que, « en dépit de ces plagiats, son œuvre a de l'unité, du souffle, je ne sais quel lyrisme d'allures qui vient chez lui d'un sentiment très énergique de la vie, du mouvement et de l'expression ». Ce sentiment de la vie prouve

combien l'imitation des vieux peintres, si frappante au premier coup d'œil dans cette œuvre, était en réalité superficielle, et combien le respect de la nature, que tous les grands maîtres enseignent quand on sait les comprendre, y était déjà prépondérant.

On constate bien mieux encore cette fidélité à la nature dans les portraits de quatre donateurs (la famille de Gonzague en prières) qui occupaient autrefois le bas d'un autre des trois tableaux commandés en 1604 et qui se trouvent aujourd'hui au musée de Mantoue, comme aussi dans le portrait d'une *Dame espagnole*, peint sans aucun doute pendant le voyage en Espagne en 1603, et sorti de l'oubli en 1892, lors de l'exposition de Madrid. Rubens, forcé par le succès même à devenir plus tard le merveilleux improvisateur que l'on sait, n'aura pas toujours le temps de créer des portraits d'une exécution aussi serrée, d'une intimité d'expression et d'impression aussi profonde. Il se contentera le plus souvent d'un à peu près, qui parfois approche du chef-d'œuvre sans y atteindre véritablement. Il n'y atteindra que par exception, quand il s'en donnera la peine, — on pourrait presque dire : quand il en aura le temps.

Après tout, ses compositions elles-mêmes suivent cette loi. Écartons celles qu'il a fait exécuter presque en entier par ses élèves; la fleur du panier, très riche encore, pourra se classer en deux grandes catégories : l'une, plus « rubénienne », mettra en relief la prodigieuse virtuosité du peintre en même temps que son art de grouper les tons et les valeurs pour le plus grand plaisir des yeux; alors que l'autre nous montrera plus évidente la trace de l'enseignement que lui ont donné les chefs-d'œuvre des grands maîtres, en particulier le Caravage, — enseignement qui peut se réduire à cette simple formule : « Soyez fidèle à la nature ». La première catégorie satisfera davantage certains esprits raffinés, qui recherchent surtout chez un maître ce qui le *distingue* des autres. Nous avouons notre préférence pour ceux de ses ouvrages où l'on trouve *ce qui est commun à tous les grands maîtres*. Bien entendu, il ne s'agit pas pour nous d'une ressemblance superficielle, de l'imitation banale de certains types; il s'agit des qualités primordiales sans lesquelles aucun chef-d'œuvre n'est tout à fait chef-d'œuvre : l'unité d'impression, la simplicité et la puissance du modelé, qui d'ailleurs n'excluent nullement le charme de la couleur et de l'exécution. Nous croyons être bien d'accord sur ce point, comme sur beaucoup d'autres, avec M. Émile Michel, car, sans se préoccuper d'une vague imitation du Caravage, l'auteur du livre que nous venons de lire avec tant de plaisir et de fruit classe sans hésitation parmi les chefs-d'œuvre de Rubens, non seulement la célèbre *Descente de Croix* d'Anvers (1612), mais une toile beaucoup plus modeste et beaucoup moins connue : la *Mort de sainte Madeleine* (1623) du musée de Lille, où certains pourraient ne voir qu'un « retour de la pernicieuse influence du Caravage ». Bien mieux, nous serons presque d'accord à la fois avec M. Michel, Fromentin et Rubens, en mettant au tout premier plan une œuvre des dernières années : *La Vierge entourée de saints*, que le grand artiste lui-même a voulu qu'on plaçât dans l'église Saint-Jacques d'Anvers, sur l'autel de cette chapelle qui renferme encore son tombeau. Ce tableau, où M. Michel signale — sans y attacher d'autre importance — et il a bien raison — des réminiscences de Titien, de Paul Véronèse et du Corrège, est tout à fait digne de l'honneur que Rubens lui a fait. Il synthétise véritablement la vie entière du maître : on y trouve à la fois la

trace des leçons de ses prédécesseurs et, mise au service d'une parfaite sincérité, cette habileté prestigieuse qu'il avait acquise au prix de quarante ans d'un travail sans trêve. Mais, répétons-le une fois de plus, c'est la sincérité qui, dans ce chef-d'œuvre comme dans tout chef-d'œuvre, est la qualité dominante.

Arrivé au bout de ces courtes pages, nous reconnaissons avoir parlé beaucoup plus du peintre que du livre. Les lecteurs combleront facilement cette lacune. Disons en deux mots que M. Émile Michel est venu à bout de sa tâche de façon à contenter les plus difficiles; que son érudition est impeccable; qu'il a su conserver la clarté et le mouvement dans la mise en œuvre d'immenses matériaux; qu'en jugeant les ouvrages du maître il a pu, chose rare, parler uniquement de ce qu'il a vu; et que, pour notre part, ayant espéré trouver dans le *Rubens* un digne pendant au *Rembrandt* du même auteur, nous sommes heureux de constater que notre attente n'a pas été déçue.

E. D.-G.

POMPÉI, LA VILLE, LES MOEURS, LES ARTS, par Pierre GUSMAN.

Préface de Max COLLIGNON¹.



J'ai été deux fois à Pompéi et, dussé-je scandaliser les archéologues qui me liron^t, je déclare que je m'y suis beaucoup fatigué et médiocrement amusé. Le soleil ardent, le pavé cruel aux semelles minces, les rues étroites et monotones, la mesquinerie de la plupart des édifices publics, la construction hâtive, stuquée et truquée, les maisons vides et mornes, *last not least*, la compagnie obligatoire d'un *cicerone* banal et bavard, tout cela concourt à produire chez le touriste le plus enthousiaste une déception — qu'on n'avoue pas toujours. *E pur si muove!* Et pourtant cette ruine est la reine des ruines; mais, pour en savourer pleinement

le charme, un sérieux effort d'imagination est nécessaire. Il faut reconstituer par la pensée le rare ensemble, préservé par une catastrophe bénie, puis dispersé à nouveau par les fouilleurs plus zélés qu'intelligents qui, pour enrichir le *Museo Borbonico*, ont dépouillé les maisons de Pompéi de tout ce qui faisait leur individualité, leur vie, leur sourire. Il faut à la cité entière — villas, forums, temples, théâtres, lieux de plaisir et de dévotion — appliquer fictivement le procédé que l'administration actuelle a enfin et si heureusement réalisé au *palazzo* des Vettii : fixer les peintures sur leurs murailles, replacer les bronzes dans leurs niches, les statues sur leurs socles, les bibelots votifs dans leurs laraires, l'argenterie dans les buffets; refaire jouer l'eau dans les fontaines,

¹. Paris, L.-H. May, 1900. In-4°, 476 p., avec 600 dessins dans le texte et 32 aqua-relles hors texte, par l'auteur.

fleurir les roses des parterres, verdir, gazouiller, si possible, les bosquets des *viridaria*. Mieux encore, il faut se « fantasier en idée » les hommes, les femmes, les animaux familiers dont les cadavres, moulés par la cendre, s'allongent dans les cercueils de verre du musée Fiorelli; redresser les Pompéiens et les Pompéiennes dans l'éclat de leurs robes et le luxe de leurs parures. Alors s'évoque devant les yeux éblouis et fascinés l'adorable fantôme, alors surgit l'image frivole et brillante de la vieille cité tour à tour étrusque, samnite et romaine, sans jamais cesser d'être profondément grecque, qui mourut — c'est le cas de le dire — en dansant sur un volcan.

Certes la majorité des visiteurs, même après une consciencieuse étude de l'herbier qu'est le musée de Naples, est hors d'état de ressusciter, sans le secours d'un expert, cette vision radieuse. Aussi est-ce dans les livres, ou tout au moins



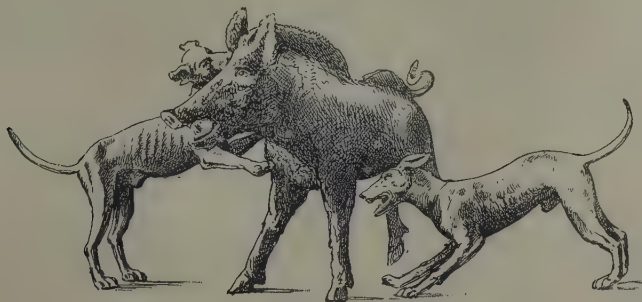
BUSTES DE POMPÉIENNES

(Marbre du musée de Naples.)

avec les livres, qu'il faut étudier Pompéï. Ce n'est pas le nombre qui manque; mais, dans ce flot de commentaires qui — telle une lave nouvelle — s'est déversé depuis un siècle sur ces villes prédestinées, combien peu qui satisfassent le lecteur le moins exigeant! Overbeck est bien long, et l'excellent guide de Mau est bien court. La meilleure description — parce que la plus vivante — de la ville morte serait encore le joli roman de Bulwer, si la fable n'en était pas si insignifiante et l'archéologie si démodée. Ne se trouvera-t-il pas un éditeur intelligent pour remettre au point et illustrer les *Derniers jours de Pompéï*? S'il s'en trouve, qu'il ne manque pas de s'adresser au crayon de M. Gusman.

Dans l'immense littérature pompéienne, le livre de notre collaborateur prend et gardera une place à part, comme un des très rares ouvrages qui méritent de survivre. Fait presque unique depuis Mazois, l'auteur est un artiste et un artiste des plus délicats. Il a le don de voir; il a aussi celui de savoir rendre, d'une touche vive et légère, l'antique, surtout cet antique très spécial, aimablement décadent, un peu « chiqué », mais nullement « pompier », qui est celui des trois quarts de Pompéï. Quand on compare n'importe

laquelle de ses esquisses ou de ses aquarelles aux froides planches du *Museo Borbonico* ou aux lamentables *chromos* des Niccolini, on mesure toute la distance qui sépare le pseudo-classicisme italien de la libre et spirituelle traduction de l'art grec par un véritable artiste. Et cette traduction, qui ne néglige aucun secours mécanique mais qui ne s'y asservit jamais, est aussi fidèle qu'elle est alerte et vivante. Pas un de ces six cents croquis, infiniment variés par le sujet comme par le procédé, qui ne soit un document et une note d'art. Que de vieilles connaissances on retrouve avec plaisir, rajeunies par l'habile interprète, et que de nouveaux venus — du moins pour le lecteur français — dignes d'entrer dans cette galerie d'œuvres exquises ! On voudrait tout citer ; contentons-nous de signaler tout particulièrement à l'attention des amateurs la riche série de portraits pompéiens qui commence à la page 408, et notamment deux pièces inédites : le portrait en mosaïque de la page 424 et la charmante tête en stuc de la page 449. Dans ce long défilé d'images de tout genre, je n'ai pas relevé une faute de goût, un contre-sens artistique ; si, pourtant, un seul — mais il n'est pas signé



CHIENS ET SANGLIER

(Bronze du musée de Naples.)

Gusman : c'est la *chromo* de la couverture, où s'étale un Vésuve rouge, vert et noir qui vous a un faux air de Fousi-Yama.

C'est la chance d'une bourse de voyage qui a conduit M. Gusman à Pompéï ; c'est une véritable passion de peintre, épris d'un coin de terre pittoresque entre tous, qui l'y a retenu, à plusieurs reprises, pendant de longs mois. Grâce soient rendues pour cette fois à l'institution des « bourses du Salon » et à l'intelligent proconsulat de M. Roujon ! M. Gusman n'a pas seulement visité Pompéï, il y a vécu, on peut dire qu'il l'a vécu. Non content d'en fixer sur le papier ou la toile le décor resté en place et la parure hélas ! transplantée, il a voulu se rendre compte du pourquoi des choses, il s'est fait archéologue, autant du moins qu'il était nécessaire pour écrire le commentaire de ses figures. Le plan de ce commentaire est excellent. Dans une série de chapitres, soigneusement subdivisés, il nous raconte successivement, sans s'attarder, mais sans se hâter, la destruction de Pompéï et l'histoire des fouilles, les tombeaux, les temples, les cultes, les monuments publics, la rue avec ses inscriptions et ses métiers, la maison gréco-romaine, les arts, et surtout la peinture, la sculpture, l'argenterie, les bijoux... Les lectures de M. Gusman sont étendues, son information généralement exacte, son exposé clair et attachant, son enthousiasme trop sincère pour

n'être pas communicatif. Peut-être eût-on souhaité, au point de vue rigoureusement scientifique, qu'il se fût assuré pour tel ou tel chapitre la collaboration ou tout au moins la revision d'un archéologue de profession, doublé d'un bon correcteur d'épreuves, par exemple de l'aimable savant (artiste lui-même à ses heures) qui a écrit la trop courte préface du livre. M. Gusman se serait ainsi



LE SATYRE A L'OUTRE

(Bronze du musée de Naples.)

épargné, dans la transcription et la traduction des inscriptions, dans ses digressions sur l'histoire de l'art et sur l'histoire tout court, dans les indications bibliographiques, pas mal de témérités, pas mal d'erreurs de détail, beaucoup de noms estropiés. Enfin on souhaiterait parfois à la plume de M. Gusman un peu de la sobriété qui distingue si heureusement son crayon.

M. Gusman ne m'en voudra pas de lui montrer, par ces réserves, le soin attentif avec lequel je l'ai lu. Ce sont, en somme, taches légères, qui pourront disparaître dans la prochaine édition que mérite amplement ce bel et bon livre. Je me fais un vrai plaisir de le recommander de grand cœur à tous les amis de

l'art ancien. Un peu encombrant pour servir de compagnon de voyage, on aura tout profit et tout agrément à l'étudier avant et à le relire après l'indispensable pèlerinage à la morte gracieuse et maquillée que le Vésuve a marquée de son baiser de feu.

THÉODORE REINACH

LES PREMIERS VÉNITIENS, par Paul FLAT. Préface de Maurice Barrès.



Nous croyons avoir beaucoup fait, dans ce recueil, pour l'évolution de la critique d'art vers la précision scientifique, et certes les recherches de première main, les études originales, les examens méthodiques ont notre prédilection; c'est à eux que viennent d'abord notre adhésion et nos suffrages; cependant, il n'est pas de notre usage de repousser par un *nescio vos* pédantesque ceux qui se passent de notre discipline. Nous aurions mauvaise grâce, par exemple, à négliger un livre de bonne foi, écrit avec chaleur et grâce, pour la raison que ce livre n'est pas d'enseignement ou de critique, mais de pure édification sentimentale et littéraire; faisons donc, sous ces expresses réserves, un favorable accueil à l'élégant volume que M. Paul Flat a consacré aux *Premiers Vénitiens*.

« Je ne sais rien des Bellini et de Carpaccio que leur beauté; du moins, l'ai-je avidement saisie », dit M. Maurice Barrès dans la préface étrangement intuitive et nuancée qu'il a écrite pour son ami le « dilettante et psychologue ». Psychologue, en effet — romancier délicat même, à ses heures, — M. P. Flat a fait ici œuvre de vulgarisation distinguée et, si je puis me servir d'un mot qui a fait son temps, d'analyse ésotérique, l'analyse technique, la discussion documentée n'étant point de son programme¹. Chacun de ses chapitres a les allures d'une conférence aisée, tournant autour d'un bel échantillon d'art, et son ambition est de caractériser l'âme vénitienne, telle qu'il croit l'apercevoir à Venise, au travers des tableaux des maîtres les plus connus. Ce genre d'exposition littéraire est justement celui qui, pratiqué par nos grands stylistes, a précédé l'âge de la critique qu'on peut appeler expérimentale; nous ne saurions décider s'il est encore profitable de notre temps: certains esprits, à coup sûr, continuent d'y trouver un aliment intellectuel et sentimental, et là est sa justification.

1. Paris, Henri Laurens, 1899. 1 vol. gr. in-8° de 128 p., orné de 16 héliogravures hors texte et de nombreuses illustrations d'après les photographies de MM. Alinari.

2. On regrette, cependant, de voir la question des origines pour ainsi dire éludée. On s'étonne, au chapitre de Carpaccio — « le plus pur des Vénitiens », dit l'auteur, — de ne pas trouver un mot qui indique l'extraction levantine de l'artiste et sa vie infiniment originale de peintre attiré des pauvres confréries grecque et albanaise. Cela valait un chapitre et des plus piquants. Nul souci non plus des problèmes qui s'élucident à l'égard des Vivarini et des Bellini... On pourrait multiplier ces exemples d'omission volontaire. Il est vrai qu'il y a aujourd'hui des monographies longues comme des volumes à écrire sur chacun des *Premiers Vénitiens*. Ce sont les critiques anglais, disons-le avec regret, qui se mettent à cette belle tâche et marquent là le pas des études exactes et durables,

On goûtera donc, sans arrière pensée, les pages où M. Flat interroge les *Madones* vénitiennes et scrute les physionomies à demi profanes qui les entourent. La suprême originalité de tout ce qui est éclos à Venise prête à d'interminables commentaires ; or, ce sont la paraphrase morale de l'art, sa portée sociale, ses rapports avec la vie — vagues et spécieux problèmes — qui préoccupent le dernier en date des *innamorati* de la lagune.

La puissante éloquence de Ruskin, qui voulait être un prophète et avait une archéologie à lui, s'est épanchée jadis dans une grande thèse en trois volumes suivant laquelle nous pourrions lire, oui, lire comme dans un livre, les vicissitudes politiques et morales de la Sérénissime République sur les pierres du grand Canal ; *Stones of Venice* est le chef-d'œuvre de l'examen tendanciel appliqué à l'art. L'auteur des *Premiers Vénitiens*, qui aime à citer le grand esthéticien, comme il aime à citer Carlyle, ne nous en voudra pas si nous reconnaissons une filiation lointaine entre son ouvrage — bien que nullement dogmatique — et l'immense pamphlet de l'aristarque disparu.

A. R.



L'Administrateur-gérant : J. ROUAM.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI

CRÈME SIMON

POUDRE SAVON

J. Simon, 13, rue Grange Batelière, Paris

Recommandés pour
BLANCHIR, ADOUCIR
VELOUTER
 la peau du visage et des mains

Refuser les Imitations

ETABLISSEMENT DE SAINT-GALMIER (LOIRE)

SOURCE BADOIT

L'EAU de TABLE SANS RIVALE. — LA PLUS LIMPE

DÉBIT

30 Millions de Bouteilles

PAR AN

Vente : 15 Millions

EXTRA-VIOLETTE * AMBRE ROYAL

Parfums nouveaux extra-fins composés par **VIOLET**, Parfumeur, 29, Boulevard des Italiens, PARIS.

LE GARDE-MEUBLE PUBLIC

Agréé par le Tribunal
BEDEL & C^{ie}
 18, rue St-Augustin

MAGASINS { Avenue Victor-Hugo, 67
 Rue Championnet, 194
 Rue Lecourbe, 308.

Dans les cas de **CHLOROSE** et d'**ANÉMIE**

Rebelles aux moyens thérapeutiques ordinaires, les préparations à base

d'HÉMOGLOBINE SOLUBLE de V. Deschiens

ONT TOUJOURS DONNÉ LES RÉSULTATS LES PLUS SATISFAISANTS

Se vend dans toutes les Pharmacies sous les formes suivantes

ELIXIR, SIROP, VIN, DRAGÉES ET HÉMOGLOBINE GRANULÉE

CHEMINS DE FER DE L'OUEST

La Compagnie de l'Ouest poursuivait depuis plusieurs années l'extension de ses billets d'aller et retour; la mesure la plus récente prise à cet égard, appliquée depuis le 1^{er} décembre dernier, avait à peu près triplé le nombre des relations appelées à profiter de cet avantage.

Dans sa dernière séance, le Conseil d'Administration, voulant donner satisfaction aux vœux très nombreux qui se sont manifestés à ce sujet, a décidé de soumettre à l'approbation de M. le ministre des Travaux publics la généralisation complète des billets d'aller et retour de toute gare à toute gare.

Eacon : 5 fr. Franco : 5 fr.

PURETÉ DU TEINT

Étendu d'eau le

LAIT ANTÉPHÉLIQUE

ou Lait Candès

Dépuratif, Tonique, Désinfectant, dissipe
 Hâle, Rougeurs, Rides précoces, Rugosités,
 Boutons, Efflorescences, etc., conserve la peau
 du visage claire et unie. — A l'état pur,
 il enlève, on le sait, Masque et
 Taches de rousseur.

Il date de 1849

CANDÈS, Paris Ed. S. Denis, 16

Restauration et copie de tableaux et miniatures anciens. **M^{me} Walter-Oberlies**, 21, rue Baudin, Paris.

Supplément à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS du 1^{er} Avril 1900.

Voir aux pages suivantes les ventes prochaines

Atelier Auguste BOULARD

TABLEAUX, AQUARELLES

Par Auguste BOULARD

Tableaux anciens & modernes, Aquarelles, Pastels, Dessins, Gravures

PAR DIVERS ARTISTES

MEUBLES, OBJETS D'ART, TAPISSERIES
garnissant son atelier.

VENTE PAR SUITE DE DÉCÈS

HOTEL DROUOT, SALLE N° 6

Les Lundi 9 et Mardi 10 Avril 1900, à deux heures

COMMISSAIRES-PRISEURS

M^e PAUL CHEVALLIER

10, rue Grange-Batelière

M^e PAUL LEMOINE

91, rue Lafayette

EXPERTS

MM. BERNHEIM JEUNE & FILS

8, rue Laffitte, av. de l'Opéra, 36

M. GEORGES PETIT

12, rue Godot-de-Mauroi

MM. MANNHEIM

7, rue Saint-Georges

EXPOSITIONS SALLES Nos 5 ET 6

PARTICULIÈRE : Le Samedi 7 Avril 1900

PUBLIQUE : Le Dimanche 8 Avril 1900

de 1 heure 1/2 à 5 heures 1/2

DESSINS ANCIENS

DE L'ÉCOLE FRANÇAISE

Des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles

ÉCOLES PROVINCIALES

DESSINS MODERNES, AQUARELLES

LE TOUT AYANT APPARTENU A FEU

M. le Marquis de CHENNEVIÈRES

Directeur honoraire des Beaux-Arts

VENTE

HOTEL DROUOT, SALLE N° 7

Du Mercredi 4 au Samedi 7 Avril 1900, à deux heures

COMMISSAIRE-PRISEUR

M^e PAUL CHEVALLIER

10, rue Grange-Batelière

EXPERT

M. PAUL ROBLIN

65, rue Saint-Lazare

EXPOSITION PUBLIQUE

Le Mardi 3 Avril, de 2 heures à 5 heures 1/2

8, rue Favart.

PAR

THÉODORE CHASSÉRIAU

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

N.-B. — Le produit de la vente sera appliqué aux frais de rentoilage des peintures murales de l'ancien Palais de la Cour des Comptes.

En Vente aux bureaux de la « Gazette des Beaux-Arts »
8, rue Favart, PARIS

PAUL BAUDRY

Sa Vie et son Œuvre

PAR

CHARLES EPHRUSSI

UN BEAU VOLUME IN-8° JÉSUS

Orné de dix Héliogravures hors texte et de soixante Gravures dans le texte.

PRIX pour les Abonnés de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS
15 francs au lieu de 30 francs.

VIENT DE PARAÎTRE

ARY RENAN

GUSTAVE MOREAU

(1826-1898)

Un volume in-8° jésus, orné de 4 gravures au burin et à l'eau-forte, par MM. Léopold Flameng, Jean Patricot et Gaston Manchon, de 4 planches en héliogravure, tirées hors texte, et de 68 gravures dans le texte.

500 exemplaires. à 15 francs (Édition ordinaire).

10 exemplaires sur Japon à 30 — (Edition de luxe).

Les titres des chapitres donneront une idée du développement de l'ouvrage : *L'Homme et l'art* ; — *Coup d'œil sur l'œuvre* ; — *Caractère poétique et principes directeurs* ; — *L'Esprit antique* ; les quatre œuvres classiques ; — *La Fascination de l'Orient* ; — *La Fatalité, le drame héroïque et le roman divin* ; — *Le Cycle du poète* ; — *Les Fables de La Fontaine* ; — *Les Œuvres religieuses* ; — *Les Œuvres sporadiques* ; les derniers rêves.

L'œuvre entier de Gustave Moreau se trouve ainsi étudié. L'illustration comprend de son côté un grand nombre d'œuvres du maître, gravées pour la première fois, et de dessins empruntés au musée qu'il a légué à l'Etat.

ANTONY VALABRÈGUE

LE MUSÉE DE BALE

Un fascicule in-8° de 80 pages

Orné de 33 gravures dans le texte

Prix. 5 francs



LES DÉBUTS DE L'ARCHITECTURE DE LA RENAISSANCE

(1418-1440)

(PREMIER ARTICLE)

Je me propose, dans cette étude, de rechercher quelles sont les œuvres d'architecture, et spécialement les œuvres d'architecture décorative, conçues dans le style de la Renaissance, de 1418 à 1440.

Je dirai d'abord quels sont les caractères de la Renaissance et pourquoi ce mouvement se fit à Florence et ne pouvait se faire que dans cette ville.

* * *

En architecture, les efforts des artistes de la Renaissance ont eu pour but de détruire les formes de l'art gothique et de faire revivre les formes de l'art grec. Pour comprendre le sens de ce mouvement, il importe de connaître en quoi l'art gothique diffère de l'art grec.

L'idée la plus simple que l'on puisse concevoir pour définir les deux styles est de dire que dans l'un ce sont les lignes verticales qui

prédominant, tandis que dans l'autre ce sont les lignes horizontales.

Si l'arc ogive et l'arc-boutant, qui sont les deux facteurs essentiels du système gothique, se sont substitués à la colonne et à l'entablement de l'art classique, c'est parce qu'ils facilitaient l'ascension des lignes verticales et qu'ils permettaient d'élever toujours de plus en plus haut les flèches des clochers et les nefs des cathédrales.

Si cette architecture s'est créée, si elle a pris un si prodigieux essor, si elle a conquis l'Europe entière, c'est parce qu'elle exprimait les désirs les plus ardents de la nouvelle civilisation chrétienne, c'est parce que, par ses lignes de plus en plus ascendantes, elle détournait les yeux de la terre et les dirigeait vers le ciel¹.

La ligne horizontale, au contraire, convient aux hommes à qui suffit la contemplation de l'univers et qui, n'étant pas hantés par le souci du surnaturel, n'éprouvent aucun besoin de modifier le plus naturel et le plus simple des systèmes de construction.

Le gothique avait détruit l'horizontale des Grecs et des Romains, et c'est par la réapparition de l'horizontale que la Renaissance allait, à son tour, mettre fin au système gothique.

S'il est vrai que dans le mouvement de la Renaissance il y eut, comme un des facteurs principaux, la réaction contre un mysticisme exagéré, contre une école scholastique trop portée à se perdre dans les nues, et un désir de ramener la pensée vers le monde terrestre, vers l'étude de l'homme et de la nature, idée si bien exprimée par le nom d'*humaniste* donné aux hommes qui prirent l'initiative de ce mouvement, on comprendra que l'architecture, en supprimant la verticale, en émoussant la flèche des clochers, en rapprochant du sol les voûtes des cathédrales, ait exprimé fort clairement et fort puissamment les idées vers lesquelles les civilisations nouvelles allaient s'orienter.

La grande idée directrice de la Renaissance fut une diminution du surnaturel et un développement, non du matérialisme — le mot serait

1. Viollet-le-Duc, il est vrai, soutient que l'élévation sans cesse croissante des nefs des cathédrales est due, non à une poussée de l'esprit chrétien, mais à une nécessité de construction, à l'obligation de trouver une place suffisante pour les fenêtres. Mais c'est une des erreurs les plus graves de cet esprit trop systématique. Si le système de Viollet-le-Duc peut à la rigueur se discuter lorsqu'il s'agit des nefs des cathédrales, il est impuissant à dire pourquoi les flèches des clochers se sont élevées si haut dans les airs. Faire de l'ascension des lignes verticales du gothique une nécessité de construction et non le résultat d'une volonté, c'est enlever à cet art tout son mérite et toute sa signification.

trop fort, — mais d'une étude plus rigoureuse du monde réel. Ce fut, en art, une observation plus précise du corps humain, de ses membres, de ses muscles, de ses os, de ses mouvements ; mais, par contre, une étude moins passionnée de tout ce qui touche à l'âme, de tout ce que l'homme cherche, désire et attend au delà de l'univers créé.

Partout, dans les lettres comme dans les arts, la Renaissance eut le même caractère général : un prodigieux développement des études scientifiques, qu'il fallut malheureusement payer par un



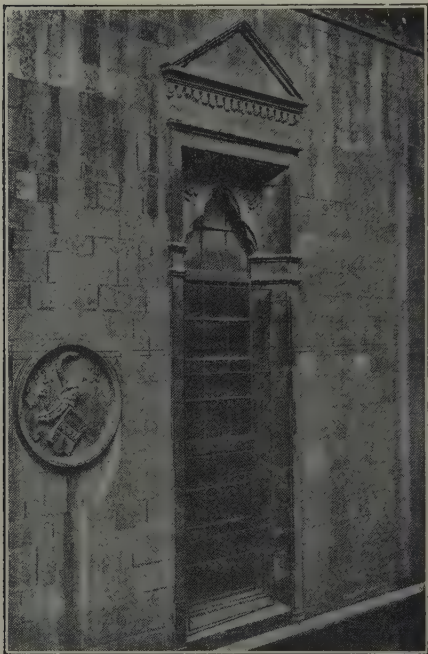
HOPITAL DES INNOCENTS, A FLORENCE

affaiblissement de l'idée religieuse et, on doit le reconnaître, de la moralité publique.

La Renaissance devait se faire en Italie, car, de tous les pays d'Europe, c'est celui qui avait conservé le plus de souvenirs de l'antiquité. En Italie, le gothique ne s'est jamais implanté avec toute sa rigueur. L'Italie n'oublia jamais ses origines, et tous les efforts de ses artistes, au moyen âge, ne furent que des tentatives pour concilier les deux systèmes, pour adopter les lignes ascendantes si chères à la religion chrétienne, sans renoncer toutefois complètement à l'horizontale, à la ligne traditionnelle des peuples latins. Au moyen âge, le système ogival ne put pénétrer en Italie qu'en se prêtant à des compromissions. La cathédrale de Florence

nous en fournit un exemple saisissant. Dans cet édifice, malgré toute la volonté de construire selon les principes de l'art gothique, on ne put résister au désir de placer sur les grands arcs une puissante ligne horizontale, et cette ligne, à elle seule, a suffi à détruire toute la logique et toute la signification de l'édifice gothique.

Et en Italie, c'est à Florence seulement que le mouvement de la Renaissance pouvait apparaître.



FENÊTRE DE LA CHAPELLE STROZZI

(Église de la Trinité, Florence.)

En effet, de nombreuses régions de l'Italie, la Vénétie, la Sicile, la Napolitaine, entièrement soumises à l'influence byzantine, avaient depuis longtemps perdu de vue les traditions latines. D'autres régions, telles que le Milanais, par suite de leur voisinage avec la France et l'Allemagne, s'étaient laissé séduire par toutes les nouveautés gothiques. Rome seule, en dehors de Florence, aurait pu faire la Renaissance; mais depuis plusieurs siècles elle se débattait au milieu des plus durs embarras politiques et le départ des Papes, au début du *xiv^e* siècle, acheva de lui faire perdre toute influence dans le domaine des arts.

A Florence, au contraire, tout se réunissait pour rendre inévitable le mouvement de la Renaissance. C'étaient tout d'abord les traditions d'une vieille école, d'une école qui, n'ayant rien emprunté à Byzance et ne s'étant assimilé que très imparfaitement les nouveautés gothiques, avait conservé, plus que tout autre, un vieux fond d'idées latines. D'autre part, l'activité de ses hommes de lettres avait, dès le *xiv^e* siècle, ramené les esprits vers l'étude de l'antiquité classique et, par une Renaissance des lettres, préparé la Renaissance des arts. Au *xv^e* siècle, Florence est dans une situation politique et sociale des plus prospères et, comme toutes les villes riches, heureuses, vivant au milieu de la paix, elle voit apparaître

les premiers symptômes d'indifférence religieuse. Ajoutons enfin que la puissante organisation de ses écoles artistiques la préparait à toutes les hardiesses et la rendait apte à trouver en art la formule correspondant aux idées d'un nouveau milieu social.

* * *

Brunelleschi a été le créateur du style de la Renaissance. Mais, avant de parler de ses œuvres, il convient de faire remarquer que sa réforme avait été préparée par quelques tentatives, dès le milieu du ^{xiv}^e siècle. Pour ne citer qu'un seul exemple, nous dirons que le tabernacle d'Orcagna, achevé en 1359, annonce sur bien des points, et notamment par ses frontons, le style qui s'épanouira au ^{xv}^e siècle (vol. I, p. 148¹).

Postérieurement au tabernacle d'Orcagna, la grande ligne horizontale dont on surmonta les arcs à l'intérieur de la cathédrale de Florence est aussi un autre symptôme de la résistance du milieu florentin aux idées gothiques.

Mais, malgré tout, le gothique triomphe, et c'est lui qui, momentanément, règne en maître à Florence au début du ^{xv}^e siècle.

1. Devant citer dans cette étude un grand nombre de monuments et ne pou-



TABERNACLE D'OR SAN MICHELE, PAR Ghiberti

Comme exemple caractéristique de l'importance du style gothique à Florence à ce moment, on observera les tabernacles d'Or San Michele, notamment celui des *Linaïoli* (1411), qui renferme le *Saint Marc* de Donatello (vol. II, p. 89), et celui de l'*Arte di Calamala* (1414), qui renferme le *Saint Jean-Baptiste* de Ghiberti (vol. II, p. 65).

En 1418, Brunelleschi commence l'hôpital des Innocents, et nous savons, par les importants documents publiés par M. de Fabriczy dans son livre sur Brunelleschi, qu'avant 1420 une des colonnes était terminée. Cette colonne marque le début de la Renaissance. Elle dit qu'il faut renoncer et aux puissants pilastres aptes à supporter les gigantesques constructions gothiques et aux légères et longues colonnettes s'élançant vers le ciel. Brunelleschi diminue toute cette envolée de l'architecture et la ramène vers le sol, en reprenant les courtes proportions de la colonne grecque. Il retrouve les rapports anciens entre la hauteur et la largeur du fût, et les rapports respectifs de la base, du fût et du chapiteau. Mais, pour le moment, dans cet hôpital des Innocents, c'est tout ce que fait Brunelleschi. Le portique de l'hôpital ne présente, en effet, aucune importante nouveauté architecturale. Il ne diffère pas sensiblement, ni au point de vue des proportions, ni au point de vue de la légèreté des supports, du cloître de Santa Croce ou de l'admirable portique de Santa Maria dei Servi, à Bologne, avec lequel il présente, du reste, les plus grandes ressemblances, notamment par l'emploi des petits médaillons qui décorent les écoinçons des arcs.

Il faut remarquer que la décoration des médaillons de l'hôpital des Innocents est postérieure à la mort de Brunelleschi. Les ravissantes figures d'enfants en terre-cuite émaillée sont l'œuvre de Luca et d'Andrea della Robbia et ne sont pas antérieures à l'année 1460. Je pense que, dans le projet de Brunelleschi, ces médaillons devaient rester vides, comme ceux du portique de Santa Maria dei Servi, à Bologne.

N'oublions pas non plus que seule la partie inférieure de la façade de l'hôpital appartient à l'année 1418. En 1423, les arcs qui surmontent les colonnes ne sont pas encore commencés; quant aux fenêtres supérieures, elles sont d'une époque plus tardive encore et

avant tous les reproduire, je me permets de renvoyer le lecteur à mon ouvrage sur la *Sculpture florentine*. J'indiquerai chaque fois le volume et la page où on les trouvera gravés.

on peut les considérer comme étant l'œuvre, non de Brunelleschi, mais d'un de ses élèves, Francesco della Luna.

La seconde œuvre de Brunelleschi, en style Renaissance, fut la sacristie de Saint-Laurent, commencée en 1421 et terminée vers



CHAIRE DE SAINTE-MARIE-NOUVELLE, A FLORENCE

1430. Mais, avant de parler de cette sacristie, il convient de citer quelques travaux qui sont contemporains de l'époque à laquelle elle a été commencée.

Le premier est la chapelle Strozzi, qui sert aujourd'hui de sacristie à l'église de la Trinité, à Florence, et qui, d'après une inscription, fut terminée en 1421. Cette chapelle est bien connue à Florence. M. Lusini en a signalé l'intérêt dans ses cours d'histoire de l'art, mais je ne crois pas qu'aucun écrit ait déjà montré la place

qu'occupe ce monument dans l'histoire de la Renaissance. En tout cas, cette œuvre n'a pas encore été photographiée et nous la publions pour la première fois. Cette chapelle, dont l'architecte n'est pas connu, présente dans ses fenêtres et dans sa porte de très curieuses particularités. On voit dans les fenêtres le premier exemple de fronton fait au ^{xv}^e siècle, et l'association de ce fronton avec un arc gothique donne à cette fenêtre un caractère de transition très significatif. Nous montrerons plus tard combien le fronton joue un rôle peu important dans les œuvres de Brunelleschi. Il ne l'aime pas, et l'un des rares exemples qu'on en trouve dans ses œuvres, celui de la porte de la chapelle Pazzi, a peut-être été dessiné par un de ses collaborateurs.

A voir, dans ces fenêtres, la hauteur et la force des membres, on sent que l'on est encore en présence d'un maître nourri à la puissante école gothique du ^{xiv}^e siècle.

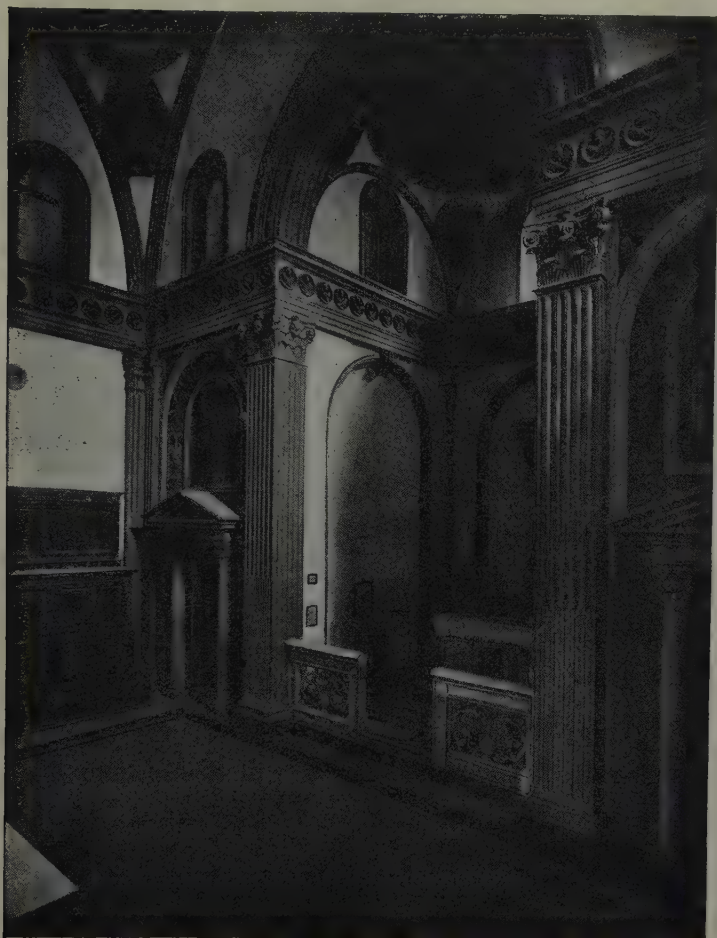
Dans la porte de cette chapelle donnant sur l'intérieur de l'église, on remarquera de même la ligne horizontale posée sur l'arc, ainsi que les colonnes, qui, tout en ayant encore les proportions allongées des colonnes gothiques, appartiennent au nouveau style par leurs cannelures et leurs chapiteaux corinthiens.

L'année suivante, en 1422, nous rencontrons une œuvre très voisine de style des fenêtres de la chapelle Strozzi, une œuvre d'un intérêt capital : c'est le tabernacle d'Or San Michele, fait par Ghiberti pour son *Saint Mathieu*. C'est, comme à la chapelle Strozzi, le maintien de la forme aiguë pour l'arcature et, au-dessus, la disposition d'un fronton. Mais une nouveauté apparaît : ce sont des pilastres cannelés et rudentés avec des chapiteaux de pur style corinthien. Pour l'emploi des pilastres cannelés, Ghiberti doit vraisemblablement être considéré comme le précurseur de Brunelleschi qui, en 1422, commençait à peine la sacristie de Saint-Laurent.

Dans la tombe du pape Jean XXIII, œuvre de Donatello et de Michelozzo, terminée en 1427 (vol. II, p. 99), nous voyons un nouvel exemple de pilastres cannelés, et, comme motif de décoration, des enfants nus tenant un cartel et des têtes de chérubins soutenant des guirlandes. Il faut noter aussi la terminaison horizontale du monument, qui sans se rattacher à aucune forme antique, indique néanmoins le désir de rompre avec les arcs gothiques. Toutefois, la forme aiguë est encore rappelée par le rideau qui surmonte et encadre le monument¹.

1. On notera qu'en 1426, dans la tombe de l'évêque Pecci, à Sienne, Donatello n'avait encore employé aucune forme antique.

En 1428, Jacopo della Quercia dessine les fonts baptismaux de Sienne (vol. II, p. 39). Dans cette œuvre, la base est encore gothique, mais la partie supérieure comprend des pilastres cannelés, des fron-



SACRISTIE DE SAINT-LAURENT, A FLORENCE

tons et des corniches à moulures multipliées, dont les ornements tendent à se rapprocher des ornements des corniches antiques.

Dans cette décade de 1420, au moins par sa conception première, sinon par son exécution définitive, doit se placer la chaire de Sainte-Marie-Nouvelle, que nous savons avoir été sculptée par maître Lazzero, d'après un modèle en bois de Brunelleschi lui-même. Cette chaire ayant été dessinée par Brunelleschi et ne contenant ni un pilastre, ni une colonne, ni un entablement, me paraît être une

œuvre exécutée antérieurement à la sacristie de Saint-Laurent. Au point de vue de la sculpture décorative, elle est la plus importante pièce que l'on puisse citer entre la disparition du gothique et le triomphe définitif de la Renaissance.

Étant donné, que Donatello, qui était un grand ami de Brunelleschi, s'est montré, dans son monument de Jean XXIII, encore si ignorant des formes de la Renaissance, j'en conclurais volontiers qu'à ce moment, c'est-à-dire vers 1427, la sacristie de Saint-Laurent était bien peu avancée et n'exerçait aucune action sur le milieu florentin. Cette sacristie est le grand événement de la Renaissance. Tous les monuments dont nous venons de parler ne sont que des balbutiements, comparés à cette éloquente création. Ici, non seulement nous voyons les pilastres cannelés et rudentés, avec leurs beaux chapiteaux corinthiens, copie fidèle des pilastres et des chapiteaux antiques, mais nous voyons, pour la première fois, ces pilastres surmontés, non par des arcs, mais par un entablement, et cet entablement est ordonné selon les règles les plus pures de l'art antique, avec architrave, frise et corniche. C'est la reproduction même des formes du Baptistère de Florence, œuvre romaine du IV^e ou du V^e siècle. Mais que d'hésitations dans la partie supérieure du monument, lorsque Brunelleschi ne copie plus le Baptistère et lorsque sur son entablement il cherche à faire retomber une coupole ! Combien les bordures des arcs sont chétives, comparées aux lignes puissantes de l'entablement, mais surtout avec quelle maladresse les fenêtres sont posées sur cet entablement !

On remarquera que, dans cette chapelle, il n'y a pas un seul fronton¹. Quelques fenêtres sont arrondies au sommet ou complètement rondes ; le plus souvent elles sont carrées, mais sans fronton, entourées d'une moulure sculptée et parfois même sans aucun ornement. Les types les plus intéressants de ces fenêtres se voient dans les chapelles du transept de l'église qui, comme la sacristie, sont l'œuvre même de Brunelleschi.

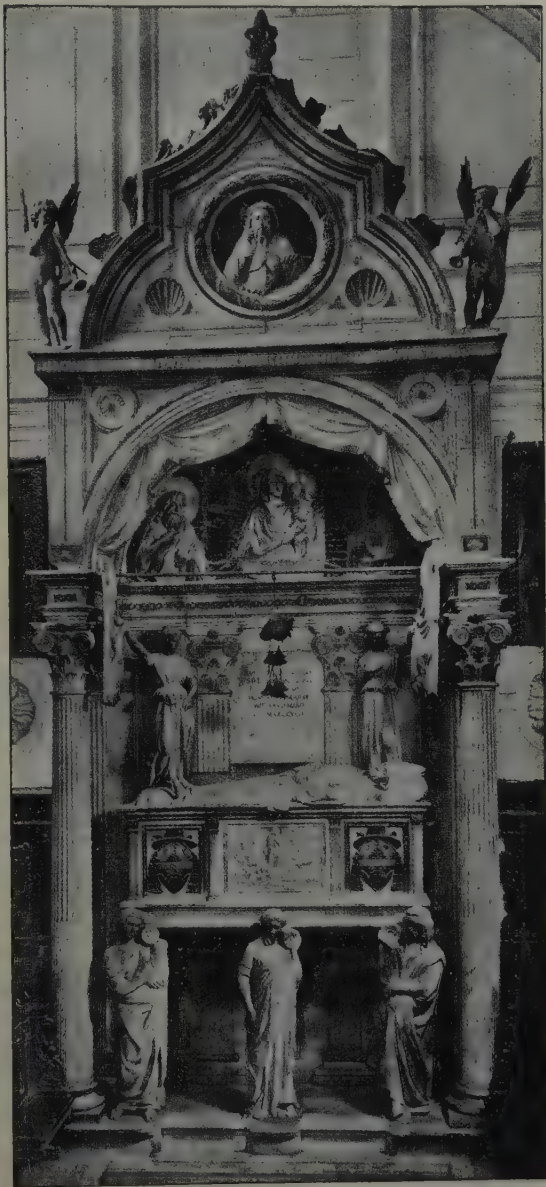
La sacristie de Saint-Laurent n'était pas plutôt terminée que son influence se faisait sentir dans l'école. Je pense, en effet, que c'est après avoir vu cette sacristie que Michelozzo fit, en collaboration avec Donatello, la tombe du cardinal Brancacci, de Naples. Nous y trouvons, comme à la sacristie de Saint-Laurent, de beaux

1. Les petits portiques avec fronton placés en avant des portes, aux deux côtés de l'autel, ne sont pas l'œuvre de Brunelleschi. Ils sont d'une époque postérieure, peut-être de Donatello.

pilastres cannelés, surmontés par un entablement ; en outre, plusieurs formes nouvelles apparaissent : ce sont de belles colonnes cannelées et, dans le sommet, un joli motif de pilastres accouplés, motif qui, pendant une dizaine d'années, fut très en faveur à Florence. Mais Michelozzo ne sait pas encore trouver dans le style Renaissance un couronnement pour son œuvre, et il la termine par un fronton gothique à deux arcs opposés.

La tombe du poète Aragazzi, faite par Michelozzo vers 1430, doit être citée ici, quoiqu'il n'en subsiste plus que des fragments, car une partie en est extrêmement précieuse au point de vue décoratif : c'est le piédestal, orné de délicieuses moulures encadrant un motif de petits enfants nus qui, debout, tiennent des guirlandes (vol. II, p. 155).

Le motif d'enfants nus, assis, qui tiennent un cartel ou des guirlandes, motif dont nous avons vu le premier exemple dans la tombe du pape Jean XXIII, se développe à ce moment et se retrouve dans plusieurs œuvres. Je me contente de citer, parmi les plus



TOMBE DU CARDINAL BRANCACCI, A FLORENCE

anciennes, la tombe Averardo de Médicis, de Donatello (vol. II, p. 110), et la tombe Strozzi, dans cette chapelle Strozzi dont nous avons parlé au début de cette étude.

Donatello, qui fut toujours un génie très original et très indépendant, ne suivit que de loin la voie ouverte par Brunelleschi et Michelozzo. Cependant, en 1433, dans la tombe Crivelli, à Rome, il entoure la figure du mort d'une niche où l'on remarque des pilastres cannelés et un entablement.

A la même date, Donatello sculpte l'autel de Saint-Pierre (vol. II, p. 102), où l'on voit, au-dessus des pilastres cannelés, un fronton, forme bien rare à cette époque. Mais, dans ce monument, les formes architecturales n'ont que bien peu d'importance, toute l'attention du maître étant tournée du côté des figures, qu'il prodigue sur toutes les parties de son œuvre.

MARCEL REYMOND

(La suite prochainement.)





ALFRED STEVENS



À sensationnelle exposition qui, par une faveur sans précédent, bien due au grand artiste qu'elle veut honorer, s'ouvre en ce moment même à l'École des Beaux-Arts, m'offre une bienvenue occasion de consacrer à Alfred Stevens un peu de ce qu'un grand poète a nommé : *rêverie d'un passant à propos d'un roi*.

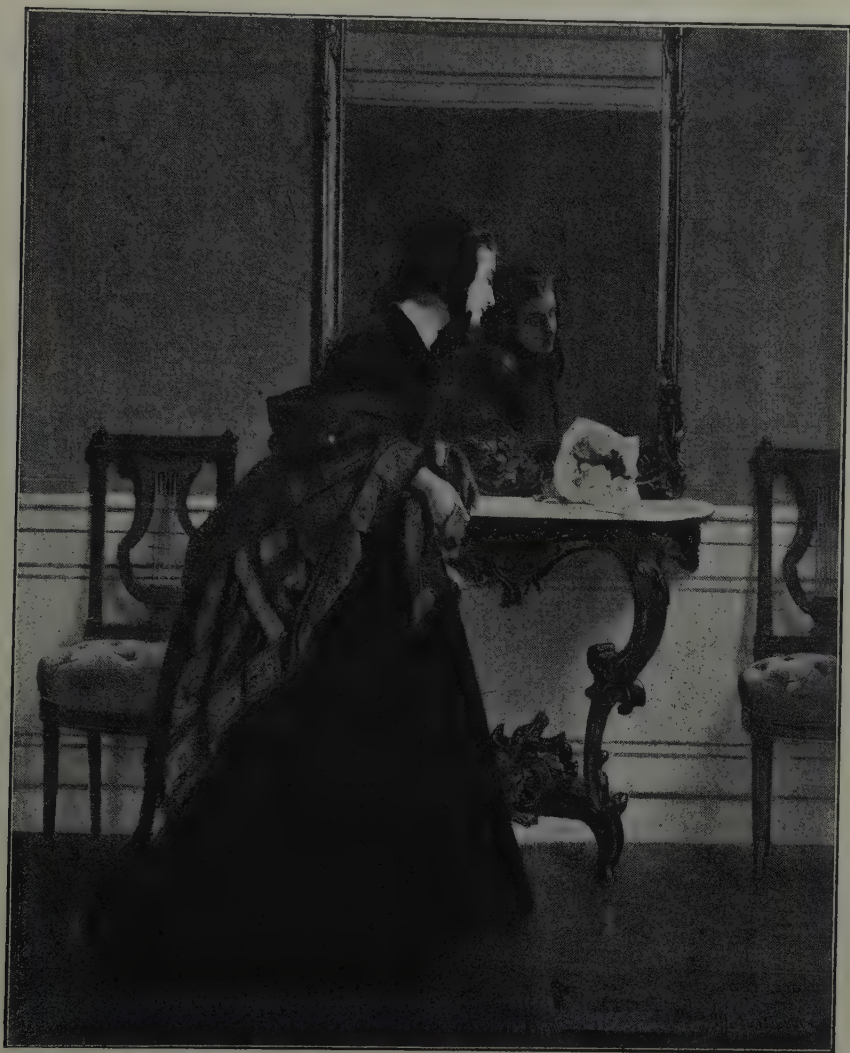
Certes, Stevens fut et demeure hautement apprécié de son temps, et les plus glorieuses consécérations le lui ont prouvé. Une ancienne toile de lui vient d'être acquise un prix élevé par sa ville natale, et ajoutée à ceux de ses tableaux qui faisaient déjà l'ornement du musée de Bruxelles. Certes, il n'est pas de bonne fête des yeux, dans un lieu orné, sans un Stevens de derrière les années, car voilà tantôt cinquante ans que ce dernier des grands Flamands peint ses tableaux de chevalet minutieux et vastes. Il en résulte l'injuste reproche que lui adresseraient volontiers les observateurs superficiels : *dater* ; comme si ce n'était pas une condition essentielle, tout au moins raison majeure pour *durer*. L'intérêt de la curieuse terre cuite hispano-phénicienne, la tête d'Elché, réside moins dans la physionomie du visage fardé, aux lèvres cruelles et peintes, que dans cette coiffure typique et monumentale. Ce qui confère aux personnages du peintre de l'*Embarquement* ce caractère saisissant d'authenticité dans le rêve, c'est

ce fait, historique maintenant, de la réalité de leurs mascarades qui, dans l'intervalle de répétitions pour des comédies de société, se répandaient, à demi déguisées, sous les ombrages d'un vieux parc où Watteau fixait pour l'éternité leurs silhouettes transitoires. Les spéciales élégances du second Empire, trop voisines encore pour qu'on les puisse juger sans passion, sont fixées ainsi dans les anciennes toiles d'Alfred Stevens.

C'est dans ses tableaux que l'avenir les admirera, véridiques et pourtant imperceptiblement stylisés par le goût du maître, ces atours, aujourd'hui surannés, puis demain aussi éloquents et non moins lointains que les paniers d'une Adélaïde par Nattier, ou les brocards d'une Hérodiade par Massys ; séculaires aspects de la femme, fraternellement réunis dans l'histoire et dans le temps par le voisinage d'une paroi de musée. Ne pourrait-on pas dire qu'une mode est surannée tant qu'elle ne saurait être portée dans un bal costumé sans risquer l'équivoque de se rencontrer en même temps sur les épaules d'une personne d'âge, qui se serait égarée là sous sa toilette d'habitude ? Toilettes qui furent encore celles de nos mères ; belles robes dont les cloches soyeuses semblaient de géants pétales d'althéas retombants, et desquelles les fleurs brodées, brochées, chinées ou peintes, couraient sur les réseaux à la fois souples et résistants de la crinoline, telles que des parietaires sur un treillage ; — je dirai un jour, dans quelques pages que je voudrais écrire sur la mode, ce qui, à mon sens, faisait leur beauté. Je ne veux aujourd'hui que les saluer dans les admirables tableaux du vieux grand maître qui les a d'avance immortalisées.

Jupe en soie du jaune d'un bouton d'or un peu éteint, dans ce tableautin du Luxembourg, que le globe laiteux d'une lampe qui a veillé éclairer comme d'une transparence d'hostie. Mirages, miroitements d'étoffes aussi invitants que les eaux sous lesquelles chantaient les sirènes. Eaux qui roulent des perles, toujours. Perles qui pleurent avec ces jeunes femmes, car elles sont tristes, ces Ophélie. Ophélie, les nommé-je ainsi ? Peut-être. Le maître l'a fait une fois dans un de ses plus charmants tableaux qui me touche de près. Et c'est la grande sœur de toutes les autres. Oui, des Ophélie qui ont connu et goûté l'amour, mais qui, sous leurs atours bouffants et un peu bouffons, le pleurent de leurs pleurs et de leurs perles. Elles tiennent des lettres décachetées dans leurs belles mains, dont les ongles semblent les pétales polis d'une rose en coquillages. Et la turquoise qui meurt à leur doigt n'est qu'une

plus tendre expression de leur douleur. Et leurs diamants ne sont que des larmes plus éclatantes. Et cela s'appelle de noms un peu pareils à leurs garnitures : *Douloureuse certitude*. Mais que cela est



DAME AU CACHEMIRE, PAR M. ALFRED STEVENS

beau ! Cette M^{me} de Beauséant ultérieure, qui revient du bal, qui lit et froisse un perfide billet d'amie, un froid congé d'ami, écrits dans une langue datant encore un peu de Marceline. La robe est à volants en taffetas gant de Suède ; un cachemire des Indes renversé en arrière, mais tenant encore un peu aux épaules par un de ces gestes qui constituaient un sursaut disparu des gymnastiques de la

coquetterie, a servi de sortie de bal. Et les bijoux que transforme en pleurs sanguinolents un rougeoyant jour de lampe nous enflamment d'une admirative pitié pour ces déceptions parées.

Une autre *Douloureuse certitude*, celle-ci en toilette de jour, s'accoude au bureau-cylindre marqueté dont Stevens aime à peindre les camaïeux blonds ; son visage se contracte en un pathétique clair-obscur, sa robe est d'un gris fer cerclé d'ornements noirs ; son cachemire est à fond blanc, son chapeau à bavolets est rose et noir, orné d'une rose. Et n'est-ce pas, debout auprès du même bureau (dans la collection A. R...), une *Douloureuse certitude*, encore, cette autre désolée aux cheveux d'or fluide et fin, sous son chapeau havane, en cachemire aussi, en robe de velours vert à reflets un peu roux, comme celle de M^{me} de Bargeton, née Négrepelisse ?

Et dans ces deux tableaux, sur le coquet meuble Louis XVI, une boîte à cigares ouverte, aux angles blancs, au bois lilassé, est là pour attester que la scène se passe chez l'infidèle amant, qui a le tort de laisser traîner ses lettres.

Il n'est pas impossible, en un temps donné, quand toutes les phases de sa renommée se seront accomplies, que notre peintre soit dénommé *le peintre aux billets*, comme il y a eu *le peintre aux œillets*, un vieux maître suisse. Des observateurs superficiels ont reproché aux tableaux d'Alfred Stevens de manquer de sujets, parce qu'il ne peint ni des batailles, ni des naufrages, en somme aucune de ces compositions que Baudelaire range dans la catégorie des « fureurs stationnaires ». Mais l'éternel féminin en proie à sa perpétuelle inquiétude d'amour, composant le billet doux, le disposant, l'écrivant, l'épian, le recevant, le froissant, avec toutes les expressions correspondantes dans l'attitude et les atours qui en ont dicté, motivé l'émoi, quels plus dramatiques combats, quelles submersions plus poignantes ?

Les cachemires des Indes, bijoux textiles de la femme, hélas à tout jamais fanés sur les épaules des femmes de Stevens, qui les reçurent de M^{me} Firmiani, avec la manière de s'en servir ! Magnifiques *châles-tapis* qui diapraient en effet les charmes féminins comme un tapis de mille fleurs d'émail, sur lequel les pieds d'Ariel eussent aimé courir. Stevens fut l'iconographe passionné et patient de ces émaux cloisonnés de laines. Une grande femme debout en revêt un. Elle est coiffée d'une de ces capotes à bavolets qui semblent laides sur les gravures de modes, et dont on voit bien là qu'elles purent paraître charmantes et encadrer avantageusement des visages



Alf. Stevens pinx.

Héliog. Georges Peut

L'ATELIER
(Musée de Bruxelles.)

gracieux qu'il y eut toujours. C'est une de ces froisseuses de billets doux qui sont chères à Stevens, et qui lui servaient de thème, sinon de mannequin, pour le déploiement de ses savantes variations sur



MUSICIENNE, PAR M. ALFRED STEVENS

les féminités historiées. La robe est marron, si je me souviens bien. Mais le portrait est celui du cachemire; il l'a peint comme son maître Vermeer aurait fait d'une de ces cartes de géographie qu'il donnait lui-même pour fond à des femmes pensives. Ce sont des continents de turquoises, d'émeraudes et de rubis, des gemmes trarmées; les ailes mêmes de ce papillon hindou que j'admirais récem-

ment dans une sublime collection de ces insectes, et qui nous est donné comme le modèle initial du cachemire. Une autre de ces coquettes d'antan, appuyée à une console, se présente presque de dos pour mieux faire chatoyer les multiflores dessins de son châle. Mais, pour ne pas nous priver de son minois souriant, le peintre l'a ingénieusement reproduit dans un miroir, au-dessus du meuble.

Les miroirs, autre carrière rêveuse et profonde pour le pinceau de notre grand ami, fils encore de van Eyck. J'ai trouvé le secret de l'attraction qu'exercent sur lui les surfaces polies ; homme robuste, sorte de colosse, son tempérament le prédisposait à peindre des plafonds, décorer des escaliers aux vastes surfaces. On l'a vu lors de l'exécution du *Panorama du Siècle*, dont je parlerai en son lieu. Or, c'est moins l'occasion ou le manque de commandes de ce genre qui ont voué Stevens à ses panneaux restreints qu'une plus prodigue, en même temps que plus raffinée, dispensation de sa veine. Je ferais volontiers de lui ce bel éloge, de dire qu'il est le sonnettiste de la peinture. De même que le sonnettiste, au lieu de laisser vaguer sa fantaisie en strophes innombrables, resserre sa production, élit des rimes rares et fait tenir, dans le bref poème à forme fixe dont il a fait choix, des intérieurs et des horizons, des héros et des dieux, des infinis et des astres, ainsi le maître dont je parle concentre en une superficie exiguë une infinité de reflets qui lui font chérir, outre les glaces, les boules de jardin, les laques miroitantes, les paravents à feuilles d'or, les nacres, les perles, les pierreries, et, parmi elles, des yeux de femmes et d'enfants..., *miroirs obscurcis et plaintifs*, miroirs encore.

Car Stevens n'a, pour ainsi dire, pas peint de portraits d'hommes. Si l'on peut en citer un, entouré de femmes, dans son beau tableau du *Convalescent*, c'est qu'il s'agit d'un joli jeune homme blond qui ressemble à une jeune fille. Je possède, sur un exemplaire du *Règne du Silence*, de la collection de Goncourt, un portrait de Rodenbach par Stevens. C'est une rareté.

Quant aux bibelots de l'Extrême-Orient, outre leur charme bigarré et bizarre que Stevens fut un des premiers à apprécier savamment dans ses spécimens rares, sa passion de la mutualité des reflets devait lui faire goûter et rendre excellemment une encoignure en laque de Coromandel qui occupe le coin gauche du tableau intitulé : *La Poupée japonaise*, au musée de Bruxelles, peut-être le chef-d'œuvre du peintre. Une femme en robe d'un blanc transparent, éclairée en dessous par la douce chaleur d'une

étouffe rose, examine un pantin du Nippon qu'elle tient entre ses mains. Un fouillis savant de plis et de volants contournés de dentelles, rendu avec un féminisme exquis et puissant, c'est tout ce tableau : le portrait d'une robe, mais une de ces robes dans l'assemblage desquelles couraient avec esprit ces points devenus depuis odieusement mécaniques ; un de ces chefs-d'œuvre de lingerie impériale qu'abandonnaient à Stevens, pour en orner ses modèles, les plus huppées cocodettes du temps. Car Stevens fut apprécié à



LA CONSOLATION, PAR M. ALFRED STEVENS

cette cour, dont c'est faire l'éloge, et des œuvres de lui se trouvent encore, me dit-on, chez l'Impératrice. Je ne sache pas qu'il en ait fait le portrait. Au reste Stevens est bien moins le portraitiste d'une femme que celui de la femme. De la sienne pourtant il a tracé, sous ce titre : *Une Musicienne*, une superbe image, mais moins en portraitiste qu'en peintre, en magistrale traduction du mystère pensif d'une allégorie angoissée ; page intense, joie et orgueil de la collection Georges Hugo. La même galerie possède un autre Stevens : *Miss Fauvette*, une jeune femme, celle-là, aussi svelte que la musicienne est massive, gazouilleuse, en mousseline blanche à mille volants noués d'une ceinture bleue. Et c'est un goût raffiné, en

même temps qu'un sort ingénieux, qui font ainsi contraster, dans le même salon, la lourde harpiste lassée, la vive cantatrice insoucieuse. Une troisième musicienne est encore au Luxembourg, en robe gris fer plate, aux ornements noirs, sobre, presque sombre ajustement de cette Euterpe de salon un peu déchevelée et très pathétique, la bouche grande ouverte en l'essor de ce *Chant passionné* qui fait le titre de son poème. Une quatrième appartenait à Duez, une musicienne muette, assise, en sa robe vert émeraude, auprès de sa harpe assoupie.

La même encoignure de laque dont j'ai déjà parlé fleurit sur son fond noir son décor polychrome et baroque, dans une autre toile, chez M. Antoni Roux : une femme en rose, savoureusement reflétée par un paravent d'or. Nul autre, parmi les peintres, n'aura su, comme Alfred Stevens, habiller une femme de certain rose gris, rose d'une rose ayant tardé à fleurir, qui a eu froid en éclochant, et mériterait d'avoir inspiré ce vers pénétrant du vieux d'Aubigné :

Une rose d'automne est plus qu'une autre exquise.

C'est que Stevens est aussi un amoureux des fleurs. Il sait qu'elles sont les femmes des sous-bois et des parterres, et il a écrit dans le menu et important recueil de maximes sur son art qu'il intitule *Impressions sur la peinture* : « Faire peindre beaucoup de fleurs à un élève est un excellent enseignement. »

Un vieux compagnon de Stevens, ce paravent décoré de brouettes de fleurs, et dont il avait détaché les feuilles pour composer jadis la riche tenture d'un boudoir de sa belle installation, rue des Martyrs. J'y fis un jour, il y a bien longtemps, une visite en compagnie de Sarah Bernhardt ; elle peignait alors, dans l'atelier et sous la direction du maître, un petit tableau un peu inspiré de lui : *La Jeune fille et la Mort*, qui figura au Salon vers 1880, sujet renouvelé de l'art des Pays-Bas, dont la philosophie, comme celle des maîtres suisses, aime juxtaposer la fraîcheur et la destruction ; tel ce van der Schoor qui, au Rijksmuseum d'Amsterdam, a réuni sur le même panneau des crânes et des ossements, des lumières et des roses. Un autre salon de son ancienne demeure a été reproduit par Stevens, dans un de ses plus beaux tableaux, qui fait partie de la collection Vanderbilt. Une jeune femme, nu-tête, en blanc, debout, appuyée sur un guéridon, reçoit des amies. Et c'est, parmi les enharmoniques tons de l'or, dont toute la gamme rutille du fauve au flave, le radieux et voluptueux chatolement de ce qu'on a depuis

appelé un *thé de cinq heures*, en un *home* artiste et somptueux, et dans le miroitement échangé de mille bibelots précieux, porcelaines et fleurs rares, où tout rayonne, même éclate et fulgure sans détonner, où rien n'a été omis par ce pinceau omniscient, dont il semble qu'il ait reproduit de cette élégante assemblée d'oiseaux féminins jusqu'au parfum et au caquetage ! — Une curieuse réplique de ce tableau, — sa géniale esquisse, je crois, — se trouve chez M. Antoni Roux. Détail singulier : elle est peinte sur glace.



LE BAIN, PAR M. ALFRED STEVENS

Une mine de bric-à-brac trié, cette ancienne demeure de Stevens ; éléments disparates et associés par une majeure raison d'État, une raison d'être plus haute même que le goût : le désir de les peindre, de les transsubstancier hors de la contingence et du temps, en des intérieurs fictifs et plus réels, à l'abri du déménagement et du terme. Dans le salon intérimaire, où je les revis lors d'un transfert, les pendules marchaient par paires sur des consoles Empire, dont ne nous avait pas encore dégoûté leur réhabilitation sans discernement et en bloc. Et Stevens, plongeant ses puissantes et jouisseuses mains dans un de ces hauts et profonds paniers qui servent à importer les régimes de bananes, en tira triomphalement,

pour nous le faire admirer, un dextrochère de Gouthière. Une aquarelle, par Delacroix, témoignait encore là de ce qu'il me plaît toujours de noter : le tendre et touchant spectacle d'un géant en contemplation devant une fleur.

Autres toiles : une jeune veuve blonde, en noir léger et très seyant, se reprend à essayer des fleurs et des bijoux, devant un miroir, toujours ! et j'aime moins le Cupidon blotti sous le tapis de la table pour souligner une allégorie d'elle-même assez expressive, qu'une figure de pleureuse, dans la tapisserie, commente déjà de façon plus naturelle. — Une promeneuse, peinte celle-là dans le jardin de la rue des Martyrs, accoudée à la barre d'appui de la fenêtre où s'encadre sa fraîcheur blonde, autour de laquelle voltigent deux papillons, parle du dehors à quelqu'un d'invisible dans l'intérieur. La turquoise d'une plume de martin-pêcheur se pique dans la gaze bleue enroulée au clair chapeau de paille qu'elle tient à la main. Elle est en peignoir blanc à manches pagodes, d'où sortent, comme de caressantes fleurs de chair, ses mains baguées. Stevens est le peintre physionomiste des mains, savoureux chiromancien de la grâce. Et c'est pour lui un délice d'en ponctuer la douceur par le point bleu de cette turquoise que je retrouve au doigt de cette promeneuse, de l'accouchée, de la musicienne. — *Le Bouquet*, un savoureux morceau, consacré aux étoffes et aux fleurs : le tapis de table, la soyeuse toilette du modèle, qui d'ailleurs s'effacent devant le feu d'artifice éblouissant de la gerbe multicolore. — *La Visite*, précieux repère pour les *philosophes des habits*, selon l'expression de Carlyle : deux cocodettes au dernier goût de ce jour... évanoui, entre des panneaux japonais et des paravents de laque. L'une d'elles, qui reçoit, assise au bord d'une fumeuse, un doigt au coin de la bouche, en un geste expressivement féminin, porte son chignon dans un filet noué d'un gland soyeux ; et, au-dessus, cette coiffure en *barrettes*, qui n'est pas sans prétention aux bandelettes, renouveau d'antiquité au goût de la maison pompéienne. Et l'interlocutrice au doux visage en son seyant chapeau de fleurs à brides, tient à la main ce joujou du même temps, son ombrelle-marquise. — *La Bonne lettre* : toujours la sentimentale paperasserie. Une lettre de famille, celle-là, que deux femmes lisent attentivement ; l'épouse, sans doute, et la mère du correspondant lointain. Et, sur le visage de la plus jeune, le reflet du blanc papier met comme un rayonnement, une réverbération des nouvelles heureuses. — Enfin, *La Consolation*. Je l'appellerais volontiers : l'*Enterrement d'Ornans* de l'élégance. Comme au

tableau de Courbet, le visage de la veuve en visite s'abîme et disparaît dans son mouchoir, sur la blancheur duquel tranchent les doigts du gant noir. L'autre main de la pleureuse est retenue et



LE BOUQUET EFFEUILLÉ, PAR M. ALFRED STEVENS

serrée gentiment entre les deux fines mains de la consolatrice, une gracieuse amie, vêtue de blanc, assise sur le même canapé, et l'expression ensemble compatissante et indifférente. Près de la veuve, sa fille, une délicieuse figure un peu anglaise, et pareillement en noir, participe au malheur élégant, silencieuse, les mains croisées.

Stevens a peint, pour le roi des Belges, quatre panneaux,

Les Saisons, quatre jeunes femmes qu'il eut le bon goût de ne pas dévêtir, plus ou moins mythologiquement, mais de laisser en proie à leurs modes. Le *Printemps*, douce Grâce émue, derrière la blanche écume des pommiers, les doigts noués dans une inquiétude rêveuse. L'*Été* tient des fleurs et s'abrite d'un éventail dont l'ombre portée fait errer sur ses juvéniles traits comme un nuage sur une rose. L'*Automne* s'accoude et se souvient, au chant des oiseaux qui émigrent, au pénétrant parfum des chrysanthèmes. L'*Hiver* est vêtu d'un barège feuille morte. Pensive liseuse au livre refermé, mélancolie non moins amère sous ses rubans, Mnémosyme mondaine.

Le jovial Flamand reparait dans le tableau de *L'Alsacienne* : une belle et gaillarde servante, en costume national, s'interrompt d'épousseter pour s'ébahir à considérer une Vénus accroupie, quasi de grandeur nature. Bien entendu, ce domestique épisode, un peu trop spirituel pour mon goût, n'est que pour donner carrière à une virtuosité caressante et indéfectible, qui va du détail de l'ajustement — broderies, tablier à dentelles — à la fleur empennée du plumeau dans son sépale de cuir vermillon, aux contours froidement lascifs de la statue d'argent, aux tons de lèvres mortes d'un rhododendron violacé, dans un cachepot de cuivre, aussi peuplé d'images mirées qu'une boule de jardin, à tout l'inventaire enfin de ce mobilier de médecin, du temps qu'ils étaient sans goût.

Je dirai encore *Le Sphinx*, debout et les bras croisés en sa robe fleurie ; mystérieux et souriant, tout le visage dans l'ombre, sur son auréole de cheveux blond cendré ; énigme de féminisme et de demi-teinte ; — *La Baigneuse*, naïade intime, au chignon haut troussé sur la tête, souriante au bord de la baignoire en métal poli qui la reflète, sœur moderne de la Romaine de Tadema, voilée par ses pétales de rose. Une rose d'un jaune soufre exalte la froideur de l'argent, la tiédeur des ombres ambrées, la pâleur des chairs d'ivoire.

Le même modèle a posé pour un autre tableau de dimensions moindres : *Souvenirs et Regrets*, titre qui sent bien son époque et son fruit. Car c'est un fruit d'arrière-saison que cette beauté abondante. Au bras du fauteuil qu'elle emplit de ses rondeurs épanchées, c'est moins entre les lignes du billet ouvert dans sa main qu'entre les lignes de ses formes mûrissantes qu'elle épelle elle-même le titre automnal de son effigie. Toile rare, peut-être unique dans l'œuvre de Stevens par l'élargissement de la manière et l'assouplissement de la matière, qui la font, l'une s'apparenter à M. Degas en son rendu génialement véridique,



Alf Stevens pinx.

Hélio, Georges Petit

DOULOUREUSE CERTITUDE

l'autre à Manet, en ce faire ivoiré des chairs dont l'*Olympia* est le type. L'harmonie générale des vêtements, du chapeau quitté, discrètement fleuri de roux, du parasol fermé, légèrement liseré de



MODÈLE SE CHAUFFANT, PAR M. ALFRED STEVENS

bleu, sont de ce fin gris de mastic qu'il faudrait appeler *le gris Stevens*, et que le ton des chairs éclaire doucement, comme un reflet de corail sur de l'argent ou, parmi la brume des premiers froids, une rose remontante. Certaines lueurs dorées ne sont peut-être pas toutes naturelles, en cette coiffure ensemble savante et un peu dé faite, où tient toute et se noue une chevelure vivace. Le visage épaissi pèse sur le col. Le regard baissé qui glisse vers la

lettre effleure les seins, épanchus hors d'un corset bleu de bourgeoisie semi-vertueuse. Le pied trop petit de *boulotte* est chaussé d'un soulier élégant, mais qui ne vient pas du tout premier faiseur, et le bas de fil d'Écosse à côtes est du même gris rayé de bleu qui s'assortit au parasol, en un essai de raffinement un peu provincial. Plus rien là des vraies dames du monde de Stevens, de ces femmes de sa famille qu'il reproduisait dans leur chez-soi distingué et opulent, ou qu'il priait de poser pour lui (afin de les représenter en visite chez elles-mêmes), avec leur chapeau de M^{me} Ode, leur robe de Soinard, leur authentique cachemire des Indes. Non : celle-ci, c'est la femme de quarante ans de la comédie féminine d'Alfred Stevens, une M^{me} Marneffe dégrafée pour le baron Hulot, une Adeline de moins noble aloi, se demandant si le bout de son pied émergeant de dessous la jupe, et le bout de son sein hors du corset bleu fascineront encore le gros Crevel. Et c'est une poignante, une prenante anomalie qu'offre la contemplation de cette toile, qui ne sent pas l'eau de Portugal, mais le patchouly, et dans laquelle la bonhomie un peu grivoise qui lui vient du modèle est à la fois en lutte et en accord avec l'exquise et haute distinction qu'elle tient de l'art du maître. Disons encore, parmi ces figures féminines, peuplant toutes, une à une, de leur sentimentale anxiété, le personnel univers « où leurs pas ont tourné », comme l'écrivait M^{me} Valmore, — un petit monde fait de lambris que soulignent des rayures d'or, de portes entr'ouvertes au jappement d'un bichon ou d'un carlin pour donner passage à une voluptueuse missive ; — citons encore trois toiles, trois jeunes femmes. L'une, assez semblable à Louise de Mortsauf, en bleu clair, debout, et dans les mains sa tapisserie à fleurs vives, dont toutes les couleurs se retrouvent aux écheveaux de soie débordant de la table à ouvrage. Et, sous la porte close, un billet doux s'est glissé, pareil à la langue du serpent, et qui va transformer Pénélope en Phryné, tentateur et irrésistible. Une autre, aux cheveux blond cendré, en sa robe brune, et vue de dos, du geste de ses deux mains fines rejetées en arrière, protège contre le visiteur inattendu qu'annonce le vantail qui s'entrebaille, la lettre qui sèche à peine sur le bonheur-du-jour de style. La troisième est une des perles de l'insigne collection de M. Manzi. Perle, en effet, cette jeunesse vêtue, orientée, irisée de tous les blancs à reflets : blanc de la robe faite de trois volants d'égale hauteur, découpés et bordés de feston ; blanc du châle en crêpe de Chine à longue frange de soie et brodé de fleurs blanches ; blanc de

la boiserie aux filets dorés sur laquelle s'éjouit, en tache de lumière, un reflet ensoleillé et bien flamand, venu d'une fenêtre invisible; blanc du papier d'un bouquet de roses que cette rose humaine



LES RAMEAUX, PAR M. ALFRED STEVENS

tient à la main, toute à la joie insoucieuse de franchir un seuil dont elle sait le secret, auréolée de la vaste ombelle d'un chapeau brun, enrubanné, emplumé; réelle héroïne d'un drame digne de Kipling, que Stevens me conte, et que je retiens pour le narrer quelque jour.

J'ai réservé pour la fin deux œuvres qu'une fréquente vision me rend plus familières : l'une, *l'Ophélie* que j'ai dite, connue

aussi sous ce titre *Le Bouquet effeuillé*, sans d'ailleurs autre motif de revêtir ce shakspearien nom que d'être une jeune femme tenant des fleurs. Le maître, qui a peint *La Musicienne* d'après sa femme, a peint *Ophélie* d'après sa belle-sœur. Ce sont la Saskia et l'Hiskia d'Alfred Stevens ; cette dernière, vêtue d'une robe d'algérienne, blanche et souple étoffe diaphane à raies brillantes, que le peintre m'a dit avoir reçue, en ce temps-là, de la princesse de Metternich, et qui habille encore deux indolentes fumeuses de cigarettes, en compagnie de leur chat, dans un tableau plein de mystère. Un chat aussi, celui-là coquettement cravaté de bleu, — l'éternel félin devait séduire le peintre de l'éternel féminin, — caresse au soyeux volant sa fourrure soyeuse. Et le seul éclat un peu vif de la lumière infuse, amoureuxment éparse sur cette belle jeune femme, se caresse aux fleurs qu'elle tient dans la main, dont un orangé souci qui trahit sa plainte.

L'autre tableau, *La Psyché*, est comme une apothéose de tout l'art de Stevens et de toutes ses amours : les femmes, les objets, et les reflets qui les multiplient. On dirait le gracieux cache-cache d'une jeune femme et de son image. Jolie brune, vêtue d'un pékin à mille raies noir et gris, garni de dentelures, dont la fine tête olivâtre, ponctuée à l'oreille d'un blanc camélia, émerge de derrière une psyché en laquelle elle ne se voit pas, mais qui la mire. Galante ruse du peintre pour portraiturer et nous offrir sous deux aspects ce minois sympathique. C'est donc en réalité une femme à deux têtes et à trois mains que nous représente ce tableau peint sur bois par Stevens vers 1870 ! Mais là ne se bornent pas les réflexions de l'intelligente glace, drapée elle-même d'un pan de damas jaune éteint. Tout l'atelier s'y reflète, avec sa vieille tapisserie à personnages, ses études, dont un effet de neige, ses crêpons épars sur un fauteuil d'acajou recouvert de velours d'Utrecht d'un bleu glauque, ses nombreux cartons aux galons dénoués, ses toiles empilées dont le bois blanc des châssis et le grain des toiles sur champ et de revers, sont d'une vérité toute hollandaise.

Et l'insatiable traducteur des reflets, Alfred Stevens, non content de transcrire à lui tout seul le duo limpide et chantant de la chambre harmonieuse, a fait se mirer dans le parquet brillant la verte perruche qui s'y promène ; et quoi encore ? tout et rien, une cigarette éteinte, une allumette brûlée, et leur cendre. Et c'est la suprême Ophélie au bord de son eau, avec sa fleur claire.

La même robe de cuivre pâle ou d'or vert habille encore une

bouquetière, dans un intérieur, assise à terre sur une peau d'ours blanc constellée de blancs pétales, jeune rousse portant une hotte de roses noisette, autour desquelles hésite un papillon incertain entre les fleurs et la femme. Et le caprice du hasard, en même temps que le choix du collectionneur, a réuni, dans un même salon, les deux figures à la robe pareille. Cursive nomenclature que je ne veux pas interrompre sans avoir mentionné encore le *Modèle se chauffant*, ravissante frileuse, les mains tendues, telles que deux fleurs de serre, au-devant d'un poêle que surmonte un vase blanc et bleu, d'un rendu ineffable. La blonde *Veuve*, délicate jeunesse dont le premier amour vient d'être fauché, et qui, sous son deuil trop élégant, rêve déjà du convol que présage un bouquet tentant, envoyé pour de nouvelles fiançailles.

Les Rameaux. C'est le retour de la messe de Pâques fleuries. Et près du lit drapé de cretonne aux fleurs vives, une élégante dévote, fille pieuse aussi, suspend au portrait de sa mère, avec un baiser, un brin de buis-bénit. Il existe une réplique de ce tableau, avec quelques variantes, dans l'ameublement et dans le costume. Enfin, l'entre toutes admirable esquisse (appartenant au baron B...), cette jeune femme assise, vêtue de velours émeraude et de zibeline, en un intérieur dont la discrète intimité rendue avec la liberté la plus puissante, évoque deux noms surpris de se rencontrer : Pieter de Hooch et Velazquez.

J'insiste sur le savoir-faire étonnant avec lequel Stevens reproduit aux murs des ateliers ou des salons qu'il représente les tableaux qui les décorent : tel ou tel vieux maître, ou des contemporains, un Diaz, un Corot, à s'y tromper, à régouir, à décevoir, à décourager le peintre lui-même.

Un jour, Stevens a voulu, je ne dis pas faire grand — la grandeur tient toute dans ses apparentes minuties — mais peindre en grand ; il a fait, habilement secondé par M. Gervex, le *Panorama du Siècle*. On l'admira. Qu'en reste-t-il ? Tout au moins la série des esquisses peintes dont il essaima : quatre vastes panneaux, sans rapport avec ce nom d'esquisses, et dans lesquels, en ce premier jet plus expressif, s'évoquent les notables d'avant-hier avec une ressemblance non seulement de visage, d'attitude et de geste, mais d'*habitus corporis* et de pensée, qui nous fait reconnaître ceux-mêmes que nous ne connaissons que par leurs œuvres.

Telle est, en quelques lignes et pour quelques toiles seulement, mais élues parmi les plus caractéristiques, l'œuvre du maître flamand-

français, de celui que j'appellerai le grand sonnettiste pictural, peintre des mondaines Ophélies, occupées à noyer en tant de miroirs le reflet de leurs mélancoliques beautés et de leurs toilettes bonapartistes. Filles de Polonius et d'Alfred Stevens pour lesquelles, en dépit des plus hautes consécérations, trop de contemporains n'ont encore que les regards oublieux d'Hamlet, et, pis encore, ceux de l'étrange amateur de peinture auquel leur auteur dut un jour donner satisfaction d'une bien étrange manière. Il s'agissait d'une composition représentant deux jeunes filles en train de regarder par la fenêtre. Rien, et bien au contraire, n'en déplaisait au client, qui n'avait d'autre objection à l'acquérir que l'absence totale de sujet, dans cette charmante toile. — « Comment ? mais vous n'avez donc pas compris mon tableau ? » s'écria Stevens indigné. Ces jeunes filles regardent passer un omnibus et l'une d'elles désigne son fiancé à sa compagne. — Mais, objecta l'acheteur toujours inquiet, et inspectant le détail de l'ouvrage, cette jeune fille n'est-elle pas bien élégante pour avoir un fiancé sur un omnibus ? — Vous voulez rire, répondit sérieusement Stevens : le fiancé est à pied et momentanément caché par le véhicule. » Et le collectionneur, pleinement rassuré, emporta le tableau, célèbre désormais sous ce sentimental surnom : *Le Fiancé qui passe !*

Instructive et ironique victoire remportée sur l'amateur niais, en regard de laquelle il est réconfortant de placer cette touchante répartie due à un artisan de goût inné, venant un jour briser sur la table de Stevens toute une tirelire d'économies afin d'obtenir, en glorieux échange de tant de salaires d'un grossier labeur, une parcelle du travail exquis, méconnu par le *connaisseur* inéclairé, reconnu par le distingué manœuvre.

La délicate revanche que Stevens dut goûter ce jour-là ! le toast sincère auquel il aura fait généreusement raison, comme ample mesure à la commande ingénue !

« Je vous envoie mon meilleur ouvrier ! » disait le duc de Bourgogne, en adressant van Eyck à un souverain ami.

Stevens aime à citer ce mot et le rappelle avec émotion.

C'est que la Flandre aurait pu le redire de lui en l'envoyant à la France. Et c'est encore dans ses *Impressions sur la Peinture* qu'il a lui-même écrit : « On n'est un grand peintre qu'à la condition d'être un maître ouvrier. »



LES CUIVRES ARABES

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE ¹)

LE « BAPTISTÈRE DE SAINT LOUIS » AU LOUVRE



La décoration prédominante des figures d'hommes et d'animaux s'accuse de plus en plus quand on avance dans le ^{xiii}^e siècle, jusqu'à supprimer même les inscriptions et envahir totalement le champ de la pièce. Le témoignage le plus parfait en est offert par un monument capital que possède le musée du Louvre : le grand bassin célèbre sous le nom de « Baptistère de saint Louis ». Cette appellation lui fut donnée sur la foi de la légende accréditée par Millin², qui crut que saint Louis avait rapporté ce bassin d'Orient à la suite d'une de ses premières croisades. Certaines frises décoratives, où il avait cru voir des chrétiens persécutés par des maho-

métans, avait fortifié en lui cette opinion. Il s'appuyait d'ailleurs sur l'autorité de Piganiol de la Force, auquel il faisait dire que ce bassin avait été fait pour le baptême de Philippe-Auguste, ce qui aurait encore augmenté de près d'un siècle l'antiquité de l'objet. Or, Piganiol de la Force n'avait jamais émis pareille affirmation. Il

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e pér., t. XXII, p. 462.

2. *Antiquités nationales*, 1791, t. II, p. 62.

avait vu l'objet à la Sainte-Chapelle du château de Vincennes, où il était conservé, et dit « qu'il avait longtemps servi au baptême des enfants de France, et été porté à Fontainebleau pour le baptême du Dauphin, qui régna ensuite sous le nom de Louis XIII. C'est une espèce de cuvette qui fut faite, à ce qu'on dit, en 897¹. »

Piganiol de la Force se faisait donc l'écho d'une opinion qui, à la suite d'une mauvaise lecture de l'inscription prise pour des chiffres mal tracés, avait reculé encore l'ancienneté de la pièce et la faisait contemporaine des derniers Carolingiens. Cette opinion se trouvait d'accord en cela avec la tradition qui voulait que la plupart des objets orientaux alors connus en Europe, et dont quelques-uns étaient conservés au trésor de Saint-Denis, eussent été envoyés à Charlemagne par le khalife abbaside Haroun er Raschid.

Adrien de Longpérier, dans une étude parue dans la *Revue archéologique*², avait fait bonne justice de tous ces racontars et démontré, par la seule autorité d'un examen attentif et d'une judicieuse comparaison avec les monuments alors connus, que ce bassin, où se lit, par trois fois inscrite, la signature de l'artiste qui le créa : *Fait par Ibn ez Zeïn*, ne pouvait être attribué qu'à la première moitié du XIII^e siècle et plutôt même au milieu de ce siècle qu'au commencement.

Je suis surpris qu'Adrien de Longpérier n'ait pas attaché la moindre importance au caractère des figures, qui est très lisible, car la conservation des larges plaques d'argent gravé est remarquable. Toutes ces faces portent nettement le caractère mongol, et bien que les Mongols, au commencement du XIII^e siècle, ne fussent pas des inconnus en Mésopotamie, un monument où la préoccupation du type est si constante et si générale me semble être né dans un milieu où l'influence mongole était devenue impérieuse. Mossoul tomba en leur pouvoir en 1255, et leur domination s'y établit de façon durable. J'incline à croire que le « Baptistère de saint Louis » ne peut guère être antérieur à cette date, et qu'il peut avoir été fait pour un prince mongol.

Le « Baptistère de saint Louis » marque l'apogée des ateliers de Mossoul ; l'art d'incruster l'argent et, en le gravant, de donner aux figures la vie, le style et le beau dessin de tous ces personnages qui, sur aucune pièce connue, ne se présentent avec un caractère aussi robuste, son étonnante conservation, font de cet objet un des plus beaux et des plus somptueux qu'on puisse voir.

1. *Description de Paris*, éd. de 1742, t. VIII, p. 43 ; éd. de 1763, t. IX, p. 508.

2. Année 1866, 2^e partie, p. 306-309.

Les ateliers de Mossoul furent sans doute très florissants encore à la fin du ^{xiii}^e siècle et pendant le ^{xiv}^e. Des œuvres aussi remarquables que le chandelier et le bassin de la collection de M. Raymond Kœchlin ne marquent pas une décadence. Jamais peut-être une plus grande fermeté d'exécution ne s'est rencontrée que dans ces médaillons où des cavaliers, la tête enserrée du turban, galopent, un faucon sur le poing ou un guépard en croupe, alternant avec des princes solennellement assis sur leurs trônes, entre deux vizirs debout qu'ils écoutent. Sur un beau plateau que possède M. Edmond



« BAPTISTÈRE DE SAINT LOUIS »
(MOSSOUL, DEUXIÈME MOITIÉ DU XIII^e SIÈCLE)
(Musée du Louvre.)

Guérin nous retrouvons ces mêmes personnages assis dans des médaillons cernés d'un feston d'argent, que les Vénitiens imiteront deux siècles plus tard ; une petite pièce à couvercle de la collection de M. Garnier, de gravure un peu fruste, mais de forme élégante, est aussi de cette époque.

Remarquable encore et ne devant pas être très postérieur au « Baptistère de saint Louis » est un grand bassin, merveilleusement conservé, qui est entré, il y a deux ans, au musée de Kensington. Les figures y portent aussi le caractère mongol et y ont pris une importance considérable ; debout et pressées, elles ne laissent aucune place à la nudité du fond. Détail curieux : les lettres animées en personnages, comme sur la coupe du Cabinet des médailles et le vase Piot, se mêlent ici aux caractères purs de l'inscription.

Une petite boîte ronde privée de son couvercle, de la collection Garnier, montre une décoration qu'on retrouve sur un petit nombre de pièces de cuivre, celle des signes du zodiaque. Reinaud a publié un miroir de la collection du duc de Blacas offrant des sujets identiques. La pièce de la collection Garnier présente une technique assez particulière; l'alliage y est plutôt un alliage de bronze, et au lieu que la feuille d'argent apposée sur la partie évidée par



CHANDELIER (COMMENCEMENT DU XIV^e SIÈCLE)

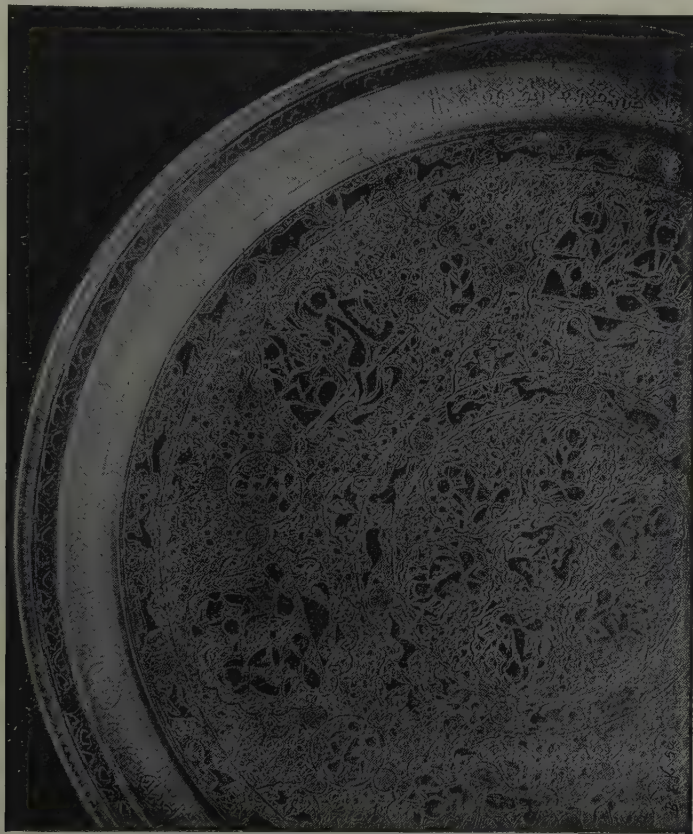
(Collection de M. R. Kœchlin.)

l'outil soit grippée par les dents invisibles des bords de l'évidement, nous trouvons ici un travail analogue à celui des émaux champlevés, les fonds étant réservés et le dessin formé par des creux où l'argent a été déposé, comme ailleurs l'émail, puis tassé et poli jusqu'à ce que la pièce présente un aspect absolument uni¹.

Il y a toute une série de cuivres arabes que leur style rattache très étroitement à Mossoul et qui semblent offrir une particularité fort intéressante, celle d'avoir été fabriqués pour des chrétiens.

1. Cette pièce intéressante a été reproduite comme en-tête de notre premier article (n° de décembre 1899).

Nous avons déjà noté, sur l'aiguière Massimo, les figures nimbées et le chevalier armé comme un croisé. Ces détails caractéristiques, accompagnés d'autres plus importants encore, nous les retrouvons sur un grand plateau de la collection Piet-Lataudrie, où des personnages assis et nimbés, tenant un calice, sont adorés par d'autres



DÉTAIL D'UN PLATEAU (MOSSOUL, XIV^e SIÈCLE)

(Collection de M. Edmond Guérin.)

personnages, nimbés également, se tenant non plus debout, mais agenouillés, ce qui est une pose de respect ou d'adoration chez les chrétiens. De plus, un des compartiments trilobés renferme un personnage vêtu d'un grand manteau, coiffé d'un capuchon comme un moine, et tenant une croix de la main droite.

Sans vouloir citer tous les objets (ils sont assez nombreux) qui offrent ces représentations, il en est deux sur lesquels il est impossible de ne pas insister. C'est d'abord un superbe chandelier, signé du

nom de Daoud ben Selameh, de Mossoul, et daté de l'an 646 de l'hégire (1248). Il est passé de la collection Goupil (n° 80 du catalogue de vente) au musée des Arts décoratifs. Deux zones de personnages le décorent, parmi lesquels des adorants avec les mains jointes, un peu écartées ou élevées, comme dans les représentations chrétiennes; sur la base du chandelier, quatre rosaces gravées et damasquinées portent des sujets plus clairement chrétiens : la

Vierge et l'Enfant Jésus recevant l'adoration des Rois mages, le Baptême dans le Jourdain, la Circoncision, la Cène. Lavoix, dans l'article qu'il a consacré à la collection Goupil (*Gazette des Beaux-Arts*, octobre 1885), a étudié ce monument.

Enfin, c'est un grand bassin, à peu près de même dimension que le « Baptistère de saint Louis », et que possède M. Henri Dallemagne. Il ne porte aucune représentation de figures humaines extérieurement, mais seulement une très grande inscription arabe, coupée de médaillons décorés de bulbes épanouis et de fleurs, comme nous en retrouvons sur beaucoup de pièces arabes du Caire, et comprise entre deux frises d'animaux se poursuivant.



BOITE (MOSSOUL, XIV^e SIÈCLE)
(Collection de M. Garnier.)

M. Dallemagne a lui-même consacré à cette pièce une longue notice dans le livre de M. Enlart : *L'Art gothique et la Renaissance en Chypre*¹. Une très belle inscription en lettres gothiques, relevée sur le rebord du bassin, nous apprend qu'il fut exécuté pour le « ✠ Très haut et puissant roi Hugue de Jherusalem et de Chypre, que Dieu manteigne ». Le fond du bassin est décoré de dix-neuf médaillons, douze représentant les signes du Zodiaque, et six autres, sans doute, les saints alors en honneur dans le royaume de Chypre, mais assez difficiles à identifier, par suite du manque des incrustations

1. Paris, Leroux, 1899, p. 743.

d'argent gravé. Hugues IV de Lusignan fut roi de Chypre de 1324 à 1361. M. Dallemagne possède encore un plat creux, offrant une grande



CHANDELIER (ÉGYPTE, XIV^e SIÈCLE)

(Collection de M. Peytel.)

inscription circulaire, où les caractères arabes semblent avoir été défigurés par un chrétien peu au courant de cette langue, et qui porte, en un écusson central, les armoiries de la famille de Lusignan.

Le xiii^e siècle n'était pas encore révolu que déjà nous voyons

des artistes de Mossoul transmettre leurs procédés et leur art en Syrie, à Damas ou à Alep, en Égypte, au Caire, et aussi en Perse, et y continuer leurs traditions glorieuses; soit que la domination mongole leur ait été intolérable, soit que leur renommée les ait fait appeler par les sultans voisins. Et de cet exode nous retrouvons le témoignage dans de nombreux objets tout à fait analogues à ceux que nous avons étudiés plus haut, et que l'on devrait considérer comme nés à Mossoul, si l'artiste n'avait pas tenu souvent à faire suivre le nom de la ville ou du personnage pour lesquels il travaillait de son propre titre d'origine, auquel il semblait attacher un sentiment de légitime fierté.

Nous avons étudié longuement le beau vase Barberini, qui vient d'entrer dans les collections du Louvre, et pu voir que, fait selon toute vraisemblance à Alep, en Syrie, il ne s'éloignait nullement des œuvres contemporaines de même genre qu'on fabriquait à Mossoul, au milieu du ^{xiii}^e siècle.

Une buire, qui devait lui être assez semblable, nous est signalée par Lavoix¹ comme ayant été exposée par M. Delort de Gléon. Elle était au nom de ce même Yusuf, dernier sultan ayoubite d'Alep. Sur le col on lisait, en caractères damasquinés d'argent : « *Fait par Hossein ben Mahommed el Massouly, à Damas la bien gardée, l'an 659 (1260).* » Les Mongols venaient de s'emparer de Mossoul, et Hossein ben Mohammed, quittant sa ville natale, s'était sans doute réfugié à Damas, dont Yusuf était alors le souverain. Espérons que nous retrouverons un jour la trace de cette buire.

Cette classe d'objets, qui, pendant le ^{xiv}^e siècle, va être si nombreuse au Caire et en Syrie, et qu'on peut dénommer égypto-syriaque, ne se distingue peut-être d'abord par aucun caractère très spécial. Les artistes de Mossoul se contentèrent de maintenir leurs traditions décoratives; mais, peu à peu, les figures, que les Mossoulis prodiguaient avec une inépuisable fantaisie, tendirent à disparaître; la décoration d'oiseaux affrontés, de canards volants disposés symétriquement dans des médaillons les têtes en dehors, les rosaces de fleurs et de feuilles, prédominant de plus en plus dans les cuivres d'origine syrienne; au Caire, c'est surtout l'inscription qui prend une importance capitale; elle occupe généralement la panse de l'objet, que ce soit un chandelier, un bassin ou une aiguière, presque tout le diamètre des plateaux; le reste n'est plus que la déco-

1. La Galerie orientale à l'Exposition du Trocadéro (*Gazette des Beaux-Arts*, 2^e pér., t. XVIII, p. 786).

ration accessoire, où brillent particulièrement les canards volants ou le bulbe épanoui. D'ailleurs, le style des fleurs, le système des compositions polygonales, offrent les mêmes caractères que les grandes décorations des mosquées arabes du Caire. Et quand je parle de l'art arabe du Caire, je n'en sépare pas l'art du Yémen, dont les destinées



BOITE (PERSE, XIV^e SIÈCLE
(Musée du Louvre.)

étaient liées à celles de l'Égypte et dont les sultans étaient les satellites de ceux du Caire au XIV^e et au XV^e siècle.

Un chandelier qui est entré en 1896 au Musée arabe du Caire est un excellent spécimen à l'appui des observations qui précèdent. Il offre presque absolument tous les caractères d'une pièce de Mossoul du XIII^e siècle : le décor à entrelacs, le fer à T, les médaillons à personnages, les frises d'animaux, et surtout cette technique où le décor est gravé en un léger relief, que la feuille d'argent incrustée ne couvre pas entièrement, laissant un étroit débord. L'inscription

n'y est pas impérieuse et se dissimule plutôt; elle porte : « *Décoré par Mohammed, fils de Hassan, de Mossoul, que Dieu lui accorde ses grâces, fait par lui-même au Caire, et cela en (6..) de l'hégyre* » (12..). Document très précieux, puisqu'il nous apprend que déjà au Caire, au ^{xiii}^e siècle, un artiste de Mossoul travaillait, conscient de sa valeur et peut-être célèbre.

Les traditions de Mossoul s'y maintinrent assez sévèrement, je pense, pendant tout le ^{xiii}^e siècle. Une très belle aiguière, qui passa de la collection Goupil au musée des Arts décoratifs (catalogue de vente, n° 74, reproduite), les accuse encore toutes, n'était cependant l'inscription, qui prend, au sommet de la panse, une importance inusitée. Elle nous apprend qu'elle fut faite au Caire par un artiste de Mossoul pour un sultan du Yémen, dans les dernières années du ^{xiii}^e siècle.

La fin du ^{xiii}^e siècle vit s'épanouir au Caire une civilisation admirable, avec la dynastie des mamlouks Baharites, et le règne du sultan Kalaoun fut particulièrement brillant.

De cette époque doivent dater une série de chandeliers à pans coupés, dont le style se continua plus tard et dont les bases et les douilles octogones, à alvéoles concaves, ont comme prototypes architectoniques les minarets de cette même époque et particulièrement celui du Maristan de Kalaoun.

Prisse d'Avesnes (*L'Art arabe*, 3^e vol.) a publié un de ces chandeliers au nom de Kalaoun. Un autre, de plus petite dimension, mais sans doute d'époque moins ancienne, et qui n'est peut-être pas de beaucoup antérieur au ^{xvi}^e siècle, se trouvait dans la collection Schéfer et est passé dans celle de M. le baron Edmond de Rothschild. Deux autres encore faisaient partie de la collection Goupil. Le plus beau de tous ceux qui sont connus, offrant de grandes figures de cavaliers et ayant conservé tous ses argents incrustés, fait partie de la collection de M. Peytel.

Le Musée arabe du Caire possède deux *koursis*, de cuivre gravé et incrusté, tables sur lesquelles on posait les chandeliers, de chaque côté du mirhab. Ce sont deux œuvres d'un travail surprenant, entièrement gravées et incrustées d'argent. Sur le plateau, une rosace en lettres kouffiques forme le centre, autour de laquelle rayonnent de petits champs animés de canards. Cet objet provient du Maristan de Kalaoun, mais il date d'une époque postérieure au règne de ce sultan. On peut lire, très dissimulée sur un des pieds du meuble, l'inscription : « *Le maître Mohammed, fils de Sounkor de Bagdad,*

728 de l'hégire » (1327). L'autre koursi provient de la mosquée du sultan Mohammed el Nasser, fils de Kalaoun.

C'est du xiv^e siècle que datent ces superbes portes de mosquées, faites d'un système de champs polygonaux, arrangés en forme d'étoiles emboîtées les unes dans les autres et gravées de charmants ornements à incrustations d'argent et d'or. La plus curieuse, qui est au musée, provient de la mosquée de la princesse Tatar (1359). Aucune n'est plus belle que la grande porte à deux vantaux de la mosquée du sultan Hassan, aujourd'hui placée à l'entrée de la mosquée d'El Moyyaed, et que celle du tombeau d'Hassan (1356). La grande porte de la mosquée de Barkouk, et celle de la mosquée d'El Ghouri montrent que cet art continua jusqu'au xv^e siècle à être exercé avec une suprême habileté. D'ailleurs, la belle caisse de Koran, ciselée et incrustée d'argent, avec son admirable inscription en caractères kouffiques et souldous, trouvée dans la mosquée funéraire du sultan El Ghouri, et aujourd'hui au musée du Caire, est du travail le plus fin et le plus délicat.

N'oublions pas, parmi ces belles pièces arabes, la superbe écriture conservée au Cabinet des médailles et qui est au nom du sultan Sha'ban (1345).

* * *

Pendant que l'art des damasquineurs de Mossoul avait, en Syrie et en Égypte, ces destinées brillantes, il se transmettait presque en même temps et avec un éclat presque égal en Perse, où il paraît avoir eu son plein épanouissement au xiv^e siècle. Le style décoratif dérive étroitement de Mossoul et tous les détails caractéristiques s'y retrouvent. Le style des figures est bien différent ; elles se sont allongées, et extraordinairement amincies ; le costume est tout autre : on ne retrouve plus guère le costume arabe, ni la gandourah serrée à la taille par une ceinture, ni le haïk enserrant la tête ; ce sont des robes très lâches et à demi flottantes, et fréquemment de longs rubans noués autour des têtes et retombant de côté.

Une des pièces les plus remarquables de Perse que nous connaissions est une grande boîte octogonale à pans coupés, décorée d'inscriptions et de médaillons de cavaliers, et d'un couvercle de même forme et bombé. Le travail de ciselure et de damasquine est d'une finesse remarquable ; il peut être proposé comme un type parfait des cuivres persans du plein xiv^e siècle. Cette boîte appartient au musée du Louvre. De la même époque est un très beau seau, privé

d'anse, de la collection de M. Mutiau, décoré de grands médaillons ronds, où des princes, assis à l'orientale, reçoivent les hommages de sujets debout; d'étroites frises d'inscriptions arabes recoupées, au centre, de caractères persans, s'enlèvent sur le fond ciselé de fers à T bien connu de Mossoul.

M. Edmond Guérin possède aussi un remarquable chandelier de la même époque, décoré de petits médaillons de cavaliers entre de hautes inscriptions, et dont la douille a été empruntée à une autre pièce peut-être égyptienne. De la même collection est un charmant bassin qui offre également ces inscriptions, recoupées ici de caractères kouffiques. Les médaillons montrent des scènes infiniment curieuses de la vie persane. Les personnages sont d'une rare élégance et se groupent avec un art parfait. Ce sont ici des scènes de la vie de cour, réceptions et fêtes, avec le souci de faire intervenir dans les fonds des détails de nature, arbres ou oiseaux.

Cet art du cuivre damasquiné se poursuivit longtemps en Perse; mais il tendit de plus en plus, comme c'est la loi, vers la finesse et l'adresse, au détriment de la force et de la largeur de style et d'exécution. M. Garnier possède une écritoire qui est un exemplaire remarquable des travaux persans postérieurs au ^{xiv}^e siècle. Le travail y est devenu d'une prestigieuse finesse, mais, en même temps, sec, froid et monotone. L'or intervient de plus en plus pour augmenter la richesse d'aspect de l'objet.

Une petite boîte à couvercle bombé de la même collection, décorée de rinceaux fleuris entre lesquels jouent des animaux — antilopes, chats sauvages, lièvres, — est un charmant objet du ^{xvi}^e siècle. Le goût de la nature était alors devenu extrêmement vif en Perse, et les artistes savaient lui emprunter les éléments de plus en plus vrais de leurs décorations. Prèsque tous les détails décoratifs de cette petite pièce, nous pourrions les retrouver dans les manuscrits du ^{xvi}^e siècle persan, ornés de miniatures qui sont parmi les plus purs chefs-d'œuvre que cet art ait produits.

Mais, déjà à cette époque, cet art du cuivre incrusté d'argent était passé d'Orient en Occident, et l'on sait quel succès il eut à Venise au ^{xvi}^e siècle, et qu'il y détermina la naissance de toute une école d'azziministes, à laquelle Lavoix a consacré un article si intéressant dans la *Gazette des Beaux-Arts*¹.

Arrivés au terme de cette étude, nous ne nous dissimulons pas

1. 1^{re} pér., t. XII, p. 64.

ce qu'elle a de peu doctrinal. Nous avons cherché, avant tout, à grouper le plus grand nombre de monuments possible et à les faire connaître aux curieux de cet art admirable. D'autres viendront qui opèreront peut-être un classement plus rigoureux, grâce à un plus grand nombre de pièces lues et datées. Nul ne saurait faire sur les cuivres arabes un travail plus sérieux et plus utile que M. Casanova, directeur de l'imprimerie arabe, à l'Institut français du Caire, et j'espère que ce travail, nous le verrons publié avant peu.

GASTON MIGEON





LA GRAVURE JAPONAISE

A PROPOS DES RÉCENTES ACQUISITIONS DU CABINET DES ESTAMPES¹



OUTE collection d'ensemble des productions de la gravure artistique au Japon se distinguera d'une collection du même ordre, embrassant l'art de la gravure en Europe, en ce qu'elle devra être avant tout composée de livres ou de volumes reliés, alors qu'en Europe elle sera surtout formée de suites d'estampes ou de feuilles détachées. En un mot, les estampes ou feuilles détachées ne représen-

ront l'art de la gravure au Japon qu'à l'état partiel, les livres illustrés et les albums devant en former la suite principale et permettant

1. L'art japonais, qui avait déjà un musée consacré à son histoire — le musée Cernuschi, — qui occupait une place considérable au musée Guimet et venait de faire son entrée au musée du Louvre, est sur le point d'obtenir encore la consécration de la Bibliothèque Nationale. Le Cabinet des estampes s'est, en

seuls de suivre le développement chronologique en son entier, tandis qu'en Europe c'est le contraire qui sera vrai.

Pour s'expliquer cette différence, il faut se rendre compte de ce fait que la gravure artistique n'a pas eu, au Japon, le même point de départ qu'en Europe. La gravure est née d'elle-même en Europe, avec des procédés originaux, et s'est ensuite développée isolément. On peut donc réunir un cabinet d'estampes en feuilles séparées, qui offre des spécimens complets de l'art de la gravure à toutes les époques. Si la gravure européenne est entrée dans les livres ce n'est qu'accessoirement et les livres illustrés ne forment qu'une branche secondaire de l'art.

Au Japon, au contraire, la gravure artistique n'a pas eu de technique propre ni de moyens spéciaux. Elle n'a d'abord été qu'une application particulière, une extension des moyens qu'on employait depuis longtemps pour la production des livres et l'impression de l'écriture. Voulant reproduire l'écriture par l'impression, les Japonais gravaient sur des planches de bois les pages écrites et se servaient ensuite de ces planches pour imprimer les feuilles du livre. A un moment donné, ils se sont mis à graver, non plus seulement de l'écriture, mais aussi des dessins, et la gravure artistique s'est alors trouvée incorporée au milieu des pages écrites imprimées. La gravure japonaise n'a point perdu son caractère originel. Elle est restée exclusivement de la gravure sur bois, et c'est sur le tard seulement qu'elle a pris son essor propre, à l'état d'estampes ou de feuilles détachées. Pendant un siècle, elle s'est tenue étroitement associée à l'imprimerie sur bois, dont elle était comme une extension, et, pendant tout ce temps, ses productions ne se rencontrèrent que dans des œuvres que nous sommes obligés d'appeler livres

effet, enrichi de la collection de livres et d'albums illustrés formée par M. Théodore Duret. Cette collection, commencée au Japon même, lors du voyage que M. Duret y fit en 1871, en compagnie de M. Cernuschi, a été continuée depuis systématiquement, de manière à s'étendre à tous les genres de la gravure compris dans les livres et les albums. On pourra donc bientôt trouver à la Bibliothèque Nationale la suite complète des monuments d'une des branches les plus intéressantes de l'art japonais.

M. Th. Duret doit rédiger, pour la Bibliothèque, un catalogue qui servira de guide sur un terrain où, sans indication spéciale, il serait difficile de s'orienter et de trouver le fil conducteur. Les pages suivantes, qui pourront servir de préface à ce catalogue, résument l'histoire de la gravure artistique au Japon, telle que les dernières recherches des japonais permettent de la fixer.

illustrés ou albums, pour nous servir de termes en usage chez nous, mais qui, en réalité, constituent, pour la plupart, une chose propre au Japon, dont on ne saurait donner une idée qu'en les comparant à des recueils reliés d'images ou de gravures avec texte.

L'art de l'impression a été primitivement emprunté par le Japon à la Chine. Cet emprunt remonterait à la fin du viii^e siècle et, depuis lors, les Japonais auraient eu des livres imprimés. Les prêtres bouddhistes auraient aussi, depuis cette époque reculée, édité, dans certains sanctuaires, par l'intermédiaire de la gravure sur bois, des feuilles détachées représentant des personnages vénérés de leur religion. Mais les spécimens qui nous sont parvenus de ces sortes d'images sont rares ; ils n'ont aucun caractère artistique et ils ne subsistent que comme témoignages de procédés primitifs très grossiers. Pour trouver dans les livres imprimés la combinaison de l'écriture avec des dessins développés, il nous faut arriver à la fin du xvi^e siècle, et nous avons alors, parmi les premiers spécimens des livres japonais illustrés, le *Bounshow zyô wan Kyau* de 1582.

Cependant, c'est aller trop loin que de donner à cet ouvrage le qualificatif de *livre japonais*, car il n'est que la reproduction exacte d'un livre bouddhique venu de la Chine. Les Japonais ont donc pris, très vraisemblablement, l'idée des livres illustrés aux Chinois, puisque les premiers livres illustrés que nous avons d'eux ne sont que la réimpression de livres chinois. Mais les Japonais devaient tout de suite donner à l'art de la gravure entré dans les livres un caractère artistique qu'il n'avait jamais eu en Chine. Les livres illustrés en Chine sont toujours restés clairsemés ; la gravure n'y a guère été appliquée qu'à la reproduction de sujets techniques. Quand elle a voulu s'étendre hors de ce cadre étroit, elle est demeurée, malgré tout, dépourvue de puissance, grêle de formes et de procédés. On ne sent, dans aucune image, la main ni l'originalité d'un créateur, et il serait impossible de réunir une collection de livres illustrés chinois offrant un véritable intérêt artistique.

Les Japonais, au contraire, dès qu'ils ont appliqué l'art de la gravure à des sujets nationaux, ont élevé cette branche restée inféconde en Chine à un haut degré de puissance. Succédant sans transition à la reproduction du livre bouddhique chinois de 1582, nous avons, en 1608, l'*Issé monogatari*, en deux volumes, qui est un livre entièrement japonais de texte et de style, et où les dessins gravés, pleins de vie et de mouvement malgré leur archaïsme, ont véritablement revêtu un aspect d'art. On s'est même étonné que,

dans un livre illustré, qui survenait tout à coup au Japon, comme une chose sans précédent, les gravures montrassent d'emblée les particularités d'un art déjà en pleine possession de ses moyens. L'explication en est à trouver dans ce fait que l'artiste qui les a d'abord dessinées a simplement donné sous une forme nouvelle, celle de la



FEMME ALLANT AU BAIN, PAR MORONOBOU

gravure, des motifs depuis longtemps développés d'une autre manière.

L'*Issé monogatari* est une sorte de roman historique ou de chevalerie qui remonte au ^xe siècle et qui n'était, aux ^{xvi}e et ^{xvii}e siècles, que le spécimen le plus connu d'un genre de livres que lisaient les personnes nobles. Ces sortes d'ouvrages étaient généralement reproduits sous la forme de luxueux manuscrits, enluminés par des artistes de l'école de Tosa. Il s'était, en conséquence, développé une école de peintres enlumineurs, qui avaient porté leur art à un haut

degré de perfection et avaient un système de dessin, de perspective, de groupement des personnages, complet en lui-même. Un jour, un dessinateur resté inconnu s'avisa de transporter sur des pages à graver le genre des compositions employées dans les manuscrits, avec toutes ses particularités, et ainsi, du premier coup, la gravure survenant apparut mûre et développée.

Après l'*Issé monogatari* de 1608, les livres illustrés se suivent dans le cours du ^{xvii}^e siècle. Ils restent pourtant relativement rares, et sont presque tous consacrés aux romans de chevalerie et aux faits d'armes des guerriers. Les artistes auxquels sont dues les illustrations sont, comme l'auteur de l'*Issé monogatari*, demeurés inconnus. L'art de la gravure à ses débuts reste donc voilé sous l'anonyme.

Il faut noter, au cours de cette époque, les livres illustrés où les gravures, imprimées exclusivement en noir, ont été ensuite enluminées par les éditeurs, en prenant la gamme de couleurs usitée dans l'école de Tosa; ces livres comptent parmi les plus grandes curiosités bibliographiques que puisse offrir le Japon. On voit ainsi que l'art de la gravure, qui était sorti d'abord dans l'*Issé monogatari* d'un emprunt fait, pour les motifs, aux miniatures de l'école de Tosa, cherchait en outre à s'y tenir attaché et à en reproduire l'aspect, en adoptant le même système de coloris. Quelque chose d'analogue s'est vu en Europe lorsque, dans les primitives gravures sur bois, les vieux artistes ont cherché à colorier les gravures imprimées en noir, pour rappeler plus ou moins les enluminures auxquelles, depuis des siècles, l'œil s'était habitué dans les manuscrits.

L'art de la gravure entré dans les livres avait donc, au cours du ^{xvii}^e siècle, conservé les caractères spéciaux sous lesquels il avait d'abord débuté, lorsque, de 1675 à 1700, Ishigawa Moronobou vint s'y consacrer et le développer.

Moronobou a sorti l'art de la gravure du cercle si l'on peut dire littéraire où il avait été tenu jusqu'alors à l'étroit, pour l'étendre aux choses populaires et à la représentation du monde vivant. Il est donc l'initiateur de ce grand mouvement qui a fait de la gravure japonaise un art si intéressant, qui nous a montré tout un peuple dans les particularités de son développement, avec ses habitudes, ses mœurs spéciales, ses gestes et ses costumes. Par Moronobou, la rue, les lieux de plaisir, les intérieurs de maisons, les boutiques, sont entrés dans le cadre des livres et des recueils illustrés et nous ont permis de faire connaissance avec les Japonais de tout ordre et de tout rang, représentés dans la variété de leurs occupations et de leurs

plaisirs. Si on ajoute que Moronobou n'a point non plus abandonné les illustrations de livres proprement dites, qu'avaient surtout cultivées ses prédécesseurs, qu'il a, lui aussi, illustré des romans, qu'en



SCÈNE DE FAMILLE, PAR GAKOUTEI

outre il a reproduit le monde des plantes et des oiseaux et donne des motifs de pure ornementation, on voit que son œuvre constitué un important monument. Si on observe enfin que son mâle dessin, très personnel, tout en conservant certaines traces d'archaïsme, est cependant plein de vie et de mouvement, on avouera que ce n'est que justice de le placer parmi les plus grands artistes de sa nation.

L'impulsion donnée par Moronobou ne devait plus s'arrêter, et,

à mesure que l'on avance dans le xviii^e siècle, le nombre des artistes qui s'adonnent à l'illustration des livres va toujours croissant et le champ qu'ils embrassent s'élargit sans cesse. Nous avons alors Okomoura Massanobou, Soukénobou, Tanghé et leurs imitateurs et élèves, qui s'appliquent tant à des sujets tirés de la littérature classique qu'à la reproduction du monde vivant sous tous ses aspects. L'illustration des livres et des recueils s'est, en outre, ouverte de nouvelles voies, en nous donnant des ouvrages d'éducation et d'enseignement, des exemples de décor, des traités d'ornementation et la reproduction des œuvres des vieilles écoles de peinture chinoises et japonaises.

Nous sommes arrivés ainsi au milieu du xviii^e siècle, et la bibliothèque qu'on a pu former de livres illustrés est devenue de plus en plus riche, mais toutes les gravures produites l'ont été en noir, du seul ton de l'encre d'imprimerie. On n'a pas encore vu apparaître, dans les livres, la moindre trace de couleurs appliquées par l'imprimerie. La gravure en couleurs ne devait pas, en effet, prendre naissance dans les livres : elle devait se faire jour d'abord dans une branche de l'art développée à part, spécialement consacrée à la reproduction des figures d'acteurs et des scènes de théâtre.

La direction que Moronobou avait donnée à l'art de la gravure, en l'appelant à représenter les divers aspects de la vie du peuple et de la création vivante, avait eu pour effet de jeter dans la même voie un certain nombre d'artistes devenus ses élèves ou soumis à son influence. Plusieurs se trouvèrent être eux-mêmes des hommes doués d'invention, qui surent s'ouvrir des voies propres. Tel fut, au premier rang, Torii Kyonobou, qui inaugura les représentations des figures d'acteurs et des scènes de théâtre, gravées et imprimées sur feuilles volantes. Avant l'apparition du genre créé par Torii Kyonobou, le théâtre avait déjà donné lieu à des publications de librairie, sous forme de minces volumes ou plaquettes où se trouvaient, imprimés et illustrés de gravures, les drames joués alors. Nous avons de ces sortes de *libretti* remontant aux années 1677 et 1678. Le mot *libretti* convient assez bien à les désigner, car, outre le texte des paroles formant le corps de la pièce jouée, ils contiennent généralement des annotations musicales destinées à guider les chanteurs ou musiciens. Les pièces de cette période étaient, en effet, jouées surtout sur des scènes et dans des théâtres d'un ordre spécial, où les personnages étaient figurés par de grandes poupées mécaniques. Le texte du drame était donc chanté ou scandé par

un ou plusieurs musiciens, et, sur la plupart des petits livres, se trouvent le nom du principal musicien ou chanteur de drame, et même le nom du fabricant des poupées.

Au commencement du xviii^e siècle, les véritables acteurs, en chair et en os, remplacent de plus en plus les poupées sur la scène, et, à ce moment, règne un grand acteur, Danjouro, le premier de toute une lignée, qui, par son jeu puissant, fixe l'art des gestes et de la mimique dramatiques. Le théâtre prend dès lors un très grand empire sur le peuple. Il s'adonne à la fois à la représentation des drames historiques ou légendaires et à celle des scènes populaires. Torii Kyonobou, venant, à ce moment, se consacrer à reproduire par des estampes les scènes principales des pièces qui apparaissaient sur le théâtre, avec la physionomie des acteurs, se trouve caresser un goût puissant du public. Ses estampes eurent pour acheteurs les spectateurs, qui voulaient emporter et garder un souvenir durable des scènes ou des représentations qu'ils avaient vues. Torii Kyonobou fut bientôt suivi par Okomoura Massanobou ; il forma des élèves et eut des successeurs : Torii Kyomassou, Torii Kyomitsou, Torii Kyotsouné et autres, lesquels, conservant tous son nom patronymique, constituent une sorte de dynastie qui traverse le xviii^e siècle, adonnée tout spécialement à la reproduction des figures d'acteurs.

Les estampes produites par Torii Kyonobou, ses émules et ses élèves, étaient naturellement imprimées au simple trait en noir, puisque, à l'époque où le genre commence, à la fin du xvii^e siècle, l'impression en couleurs était absolument inconnue. Mais le besoin de donner l'attrait de la couleurs aux gravures se faisant sentir, on s'était tout de suite mis à les colorier à la main, et les plus anciennes œuvres des Torii nous présentent des images d'un caractère presque sauvage, mais d'une grande saveur, enluminées, par parties, d'un rouge de carmin. Puis survient un jaune clair ; les rouges et les jaunes finissent par se mêler ; le coloris des estampes se raffine d'ailleurs de plus en plus et il se complique de tons de laque et d'additions de poudre d'or. L'art des estampes, tirées en noir et coloriées à la main, qui a d'abord régné seul au commencement du xviii^e siècle, se prolongea ensuite un certain temps, quoique restreint, après que la gravure imprimée en couleurs fût devenue d'une pratique commune.

Le moment où la gravure en couleurs, dont les procédés ont dû être encore pris par les Japonais à la Chine, apparaît et s'implante

au Japon, est resté jusqu'à ces derniers temps fort difficile à établir, faute de pièces datées et de témoignages contemporains. On s'était laissé aller à reporter cette introduction tout à fait au commencement du XVIII^e siècle. Dans les collections et aux expositions où figuraient les plus vieilles gravures en couleurs, on avait pris l'habitude de les attribuer aux toutes premières années de ce siècle. Mais M. Fenollosa, du musée de Boston, s'attachant, pendant un séjour prolongé au Japon, à élucider la question après tous les autres, est arrivé, en 1896, à pouvoir préciser. Il a reporté fort avant dans la première moitié du XVIII^e siècle l'apparition de la gravure imprimée en couleurs. Il lui a donné la date de 1742, qui est plus récente que tout ce qu'on avait supposé jusqu'alors, mais à laquelle je me range pour ma part et que je considère comme devant être exacte.

Les premières estampes en couleurs, consacrées presque exclusivement aux figures d'acteurs, étaient imprimées en deux tons, vert et rose, auxquels s'ajoute, peu après, un troisième ton, vert pâle ou jaune. A ses débuts, la gravure en couleurs est restée attachée à l'estampe ou aux suites d'estampes reliées et n'est point entrée dans les livres. Elle n'a donc d'abord employé que deux couleurs, et n'a couvert les estampes qu'en partie, soit les vêtements des personnages, soit certains contours, le fond du papier restant blanc et beaucoup des accessoires demeurant imprimés en noir, sans intervention de coloris, lorsque, vers 1765, Haronobou lui fait faire un pas décisif. Il multiplie les planches d'impression, les porte de deux et trois à six et huit. Il obtient ainsi la plus grande variété de tons et, en même temps, il colore la gravure tout entière, les fonds et accessoires comme les personnages. Il produit ainsi des estampes d'où le blanc du papier a complètement disparu.

L'estampe en couleurs, parvenant à ce point de perfection, devient un objet qui plaira à tout le monde; aussi va-t-elle maintenant se multiplier, et elle atteindra son point culminant avec les maîtres qui s'y adonneront de 1765 à 1800 environ. A ce moment aussi, la gravure élargit énormément son cadre et, sans abandonner la représentation des scènes de théâtre et des acteurs, à laquelle elle s'était d'abord surtout tenue, s'étend maintenant à la reproduction des figures de femmes, des scènes familiales, des réunions et groupes de toute sorte, encadrés dans des paysages ou des intérieurs.

Mais si la gravure en couleurs, sous sa forme primitive, était restée étrangère au livre, elle y pénètre et s'y établit dès qu'elle

atteint la perfection. A partir de 1770 environ, nous voyons donc les livres illustrés et imprimés en couleurs se succéder. Ils viennent



SHOKI, PAR HOKOUSAI

s'ajouter et se mêler aux livres qu'on continue à imprimer en noir, et, comme l'art de l'imprimerie se perfectionne sans cesse, aux livres imprimés en noir et en couleurs viendront encore se joindre, comme

diversité, ces livres où les gravures auront leur trait en noir rehaussé par un ou deux tons, gris ou couleur chair, ce qui constitue un genre d'illustration tout à fait particulier au Japon.

Les grands artistes qui se sont consacrés à la gravure en couleur et qui l'ont portée à son apogée, Haronobou, Kyonaga — le plus grand de tous — Shounshô, Outamaro, Toyokouni, ont produit des livres en couleurs aussi bien que des estampes, et quelques-uns d'une grande beauté et d'un suprême raffinement. La réunion de leurs livres pourrait ainsi suffire, à elle seule, à maintenir la chronologie ininterrompue et à donner une vue sur l'art de leur époque. Seulement, il faut dire que la vue que l'on obtiendrait sur la gravure en couleurs, au moment où elle atteint son apogée, resterait incomplète si on se bornait à la tirer des livres, et qu'à ce moment la gravure en estampes atteint un tel développement, qu'elle doit venir se superposer et s'ajouter à la collection des livres pour permettre de mesurer exactement la puissance des maîtres qui l'ont alors cultivée.

Il est, au contraire, deux maîtres, Kôrin et Kitao Massayoshi, dont les œuvres gravées sont entièrement renfermées dans les livres et qui ne pourront être ainsi étudiés que dans des ouvrages de bibliothèque.

Kôrin vivait à la fin du ^{xvii}e et au commencement du ^{xviii}e siècle. C'est un artiste des plus originaux. Son dessin simple et large, est tout à fait caractéristique du pur style japonais. Il n'a rien donné personnellement à la gravure, mais il a laissé des dessins et des motifs de décor sur ses laques, qui ont été reproduits, à des périodes diverses, dans des recueils, depuis le milieu du ^{xviii}e siècle, et dont la réunion forme un ensemble apprenant à connaître parfaitement son genre et sa manière.

Kitao Massayoshi, qui fleurit à la fin du ^{xviii}e siècle et au commencement du ^{xix}e, s'est, au contraire, exclusivement consacré à la gravure des livres ou albums. Il a reproduit l'ensemble du monde vivant japonais sous ses multiples aspects : les hommes, les quadrupèdes, les oiseaux et les poissons, les paysages et les plantes. Il a porté son dessin au dernier degré de simplification, en représentant les êtres et les choses par quelques coups de pinceau décisifs, puis en rehaussant les traits et en leur donnant du corps par l'application de légères plaques de couleur. Il a ainsi inauguré le genre de ces rapides esquisses, passant en revue tout ce que les yeux peuvent saisir dans le monde vivant, et a été un précurseur dans le genre

que Hokousaï cultivera à son tour dans la *Mangoua*. Nous venons de nommer Hokousaï, l'artiste le plus étendu, le plus divers, le plus grand que le Japon ait produit. C'est qu'en effet les maîtres de



DAME REGARDANT LA CAMPAGNE, PAR HOKOUSAI

l'estampe en couleurs, et Kitao Massayoshi, qui terminent le ^{xviii}^e siècle et empiètent sur le ^{xix}^e, nous ont conduit à l'époque où Hokousaï, sorti des débuts, prend son essor et se développe.

Hokousaï, né en 1760, à Yédo, y est mort en 1849. Il a travaillé et produit sans interruption, dès sa première jeunesse jusqu'à sa mort, et l'immensité et la variété de son œuvre ont quelque chose qui surprend. Il a cultivé à peu près tous les genres que les

arts du dessin et de la peinture connaissaient au Japon. Il a empreint tous les sujets qu'il a traités, forme et fond, de sa marque, et, à première vue, n'importe quelle production venue de son pinceau se distingue et s'affirme. Il a su donner les contours les plus purs et les lignes les plus parfaites aux sujets qu'il a voulu idéaliser et ennoblir ; et, en même temps, il s'est complu aux esquisses rapides et aux croquis de premier jet, rendant, dans tout leur abandon, le côté humoristique des choses.

A l'époque où Hokousaï vient à dominer, l'estampe en couleurs, telle qu'elle s'était épanouie dans son raffinement à la fin du XVIII^e siècle, s'éteignait, il est vrai ; mais un autre genre surgissait, dont il devait être le promoteur le plus actif : celui des *sourimono*s, qui a permis à l'imprimerie artistique d'atteindre son *summum* de délicatesse. Cependant, la partie principale de l'œuvre d'Hokousaï restera toujours celle qui est comprise dans les livres, et c'est surtout comme dessinateur s'appliquant à l'illustration des livres ou à la facture des recueils qu'il devra son empire sur nous. C'est dans ses illustrations de romans, son illustration de la vie de Bouddha, ses illustrations de poésies chinoises, et dans des compositions répandues au milieu de toutes ses autres œuvres, qu'il nous révélera sa puissance à rendre la gamme des sentiments humains. Et c'est dans sa *Mangoua*, son *Sogoua*, son *Gouashiki*, son *Fougakou Hiakkei* (ou *Cent vues du Fouji*), qu'il nous montrera ces dessins de premier jet ou ces compositions étudiées faites sur nature qui nous dérouleront les aspects variés du monde japonais vivant, bêtes, gens et paysages. L'œuvre essentielle de Hokousaï est donc une œuvre de bibliothèque.

On ne saurait négliger de mentionner à côté de Hokousaï ceux de ses contemporains qui se sont surtout consacrés à la production des estampes en couleurs. Leurs œuvres n'ont plus le raffinement, la pureté et la noblesse de celles de la fin du XVIII^e siècle, mais, sous une forme plus rude et plus populaire, elles se montrent encore pleines de vie et de puissance. Nous avons ainsi Kounissada, qui a continué les représentations d'acteurs et de scènes de théâtre ; Kounioshi, qui a produit des scènes de batailles où se voient les héros et les guerriers du passé ; Hiroshighé, qui s'est surtout adonné au paysage, qu'il a traité en grand maître.

Pour clore la chronologie et fermer la série des artistes ayant travaillé pour la gravure appliquée à l'illustration des livres, il nous faut mentionner les autres contemporains de Hokousaï ; Keisaï,

Yesen, Gakouteï, plus ou moins influencés par lui ou ses élèves immédiats, comme Hokkeï, Isaï, Bokousen. Hokkeï et Gakouteï ont particulièrement cultivé le genre des *sourimonos*.

Il est un trait de l'art japonais qui s'est révélé à toutes les époques, sous des formes diverses, dont nous ne pouvons pas ne pas parler : c'est l'observation du comique, du côté humoristique, aboutissant à la charge et à la caricature. En effet, l'art japonais a de tout temps cultivé, pour une part, la caricature, et, poussant l'accentuation dans ce genre à son extrême limite, il a produit des œuvres où le grotesque, les grimaces et la désarticulation des formes se déchainent sans frein. L'histoire nous apprend qu'au ^{xii}^e siècle vivait un peintre, Toba Sojo, qui a tellement excellé dans la caricature, qu'il lui a donné son nom, qui ne s'est plus perdu et a servi à désigner les productions du genre depuis lors. Le caractère humoristique allant jusqu'à la caricature pointée sans cesse ou se donne cours dans les livres du ^{xviii}^e siècle. Dans le premier tiers de ce siècle, il se manifeste surtout dans des albums d'artistes divers, Boumpo, Kiho, Soui-Séki, Nankeï, qui produisent à Kioto, et il domine chez certains contemporains de Hokousaï, tels que Bokousen, et aussi chez l'artiste qui, le dernier, aura maintenu la tradition de la vieille école japonaise, Kyosaï.

Il faut faire une mention spéciale des *meishos*, livres consacrés à la description des provinces et des grandes villes. Les Japonais les ont multipliés, et leur réunion complète formerait, à elle seule, une petite bibliothèque. Ces livres descriptifs avaient été entrevus dès le ^{xvii}^e siècle ; cependant, ils ne prennent leur caractère définitif qu'à la fin du ^{xviii}^e siècle. Des artistes dessinateurs y ont introduit des vues de la campagne, des temples et des lieux habités, sous une forme topographique et avec une minutie rigide, qui donne à l'ensemble un aspect de grande monotonie. Mais, sur ce fond assez fastidieux, apparaissent, dans les principaux *meishos*, des scènes de mœurs plus libres, plus variées et, dès lors, pour nous plus intéressantes.

La vue d'ensemble que nous venons de jeter sur la gravure japonaise nous a montré qu'elle s'est développée et a vécu du commencement du ^{xvii}^e siècle au milieu du ^{xix}^e siècle, époque où les arts japonais s'éteignent sous l'action de la civilisation européenne, qui pénètre le Japon pour le métamorphoser. Pendant les deux cent cinquante ans qu'elle a duré, la gravure japonaise a connu une succession de grands artistes qui ont su lui ouvrir des voies mul-

tiples et l'appliquer à des genres divers. Développée sur elle-même dans un monde fermé, elle a eu des procédés, une technique, elle s'est attachée à des sujets qui lui sont restés particuliers et lui constituent une complète originalité. De la sorte, elle sera venue étendre nos connaissances, en nous révélant un monde à part, qui nous resterait autrement inconnu, et elle aura accru nos plaisirs esthétiques par l'apport de formes imprévues que les arts éclos dans notre Occident ne pouvaient donner.

THÉODORE DURET





JACOB MARIS



Ayant eu le plaisir, durant ces dernières années, de causer d'art avec quelques-uns des plus enthousiastes collectionneurs de tableaux de Paris et avec plusieurs critiques français dont la compétence et le goût sont universellement reconnus, j'ai été frappé de voir que ces connaisseurs étaient d'accord sur un point de première importance : tous disaient bien haut que la qualité essentielle en peinture est la « belle peinture ».

Ce fait m'a touché et rendu heureux, parce que j'y vois un résultat direct de l'influence de notre grande école hollandaise du ^{xvii}^e siècle, si naturiste et brillante, qui a contribué au développement

des grands peintres de France, tels Chardin, Watteau, Delacroix, et surtout parce que je craignais, après avoir vu plusieurs Salons de cette « fin de siècle », un détachement de ces saines et vivi-

fiantes traditions, un laisser-aller superficiel aux influences des modes passagères.

J'ai vu, avec plaisir encore, les admirables œuvres critiques de Baudelaire, de Burger-Thoré, appréciées en France comme elles le sont chez nous, et tous les artistes véritables être d'accord sur ce point, que la beauté d'une exécution parfaitement adéquate au sujet produit seule la haute œuvre d'art, et que toute immixtion d'un art à côté n'a lieu qu'aux dépens du caractère, ne produit que des œuvres bâtarde, de décadence, souvent très intéressantes, exquises parfois, mais manquant de la pureté primordiale inséparable de toute grande expression d'art.

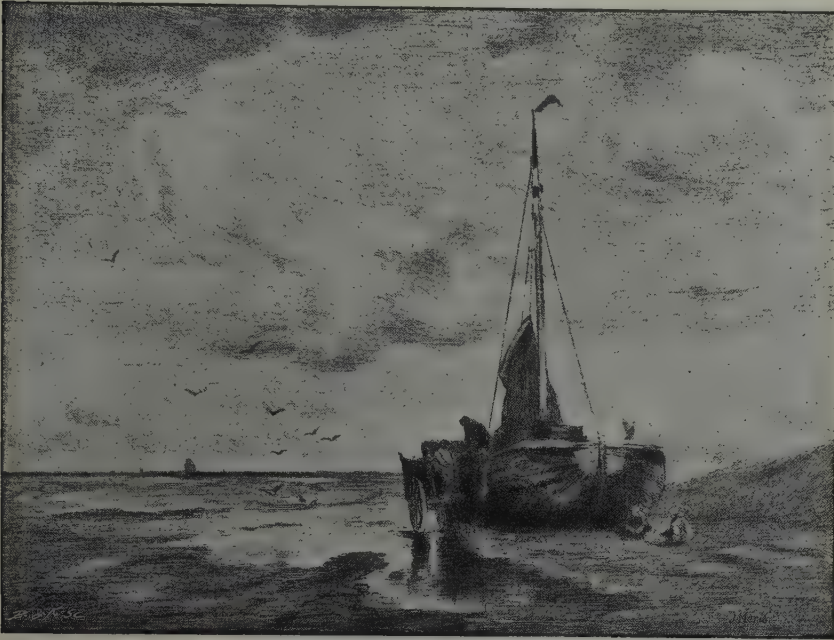
C'est la certitude qu'en France on comprend encore la signification des mots « belle peinture » qui me fait oser écrire les lignes suivantes à la mémoire d'un *peintre* extraordinairement doué, dont l'exécution admirable et toute personnelle est un exemple de cette probité artistique, de cette belle et franche sincérité qui traduit tout naturellement un sentiment individuel et pénétrant.

Le 7 août dernier mourait doucement à Carlsbad, après une courte maladie, Jacob Maris, le peintre le plus complet, le mieux doué de notre école hollandaise moderne.

Lorsque, après la navrante époque de décadence qui dura depuis la fin de notre glorieuse école jusque vers 1860, quelques artistes créèrent une renaissance en Hollande, lorsque Israëls, Bosboom, Mauve, les frères Maris et Mesdag firent remonter la ligne ondoyante de l'art à une hauteur qui ne sera plus dépassée dans notre pays en ces temps-ci, c'est Jacob Maris qui eut, parmi ces maîtres d'expression très personnelle et différente, le tempérament le plus « peintre ». Plus que les autres, dont les œuvres se distinguent par des nuances exquises de sentiment, il fut un descendant direct de maîtres tels que Rembrandt ou van der Meer de Delft. Ses œuvres, outre le sentiment raffiné et bien moderne, sont caractérisées par un coloris puissant, par une exceptionnelle entente des valeurs, par une exécution de premier ordre ; en un mot, et j'insiste sur ce point, par les qualités mêmes qui, à toutes les époques, ont produit en peinture les plus belles œuvres.

Comme chez tous les très grands artistes, l'art de Jacob Maris a eu un développement logique, rationnel et successif. Comme chez Rembrandt, par exemple, ses œuvres de jeunesse sont serrées, consciencieusement observées ; la nature est suivie de près, et, lentement, peu à peu, sa facture se libère d'une exactitude trop servile.

Après la sécheresse de ses œuvres de début, presque d'enfance, arrive une période où la couleur s'accroît, devient prédominante, sans que le dessin perde sa parfaite correction. Plus tard, son coloris devient plus vibrant, dans des notes chaudes, exprimé au moyen d'une touche grasse, savoureuse, tandis que, vers la fin de sa vie, son coup de brosse atteint une liberté très grande, une expression individuelle remarquable. La pâte est alors écrasée par un coup de pin-



BARQUE DE PÊCHE, PAR J. MARIS

D'après l'eau-forte de M. Ph. Zilcken.

ceau souvent à rebrousse-poil, et le coloris, moins sonore, est plus intimement dépendant des valeurs, des tons justes.

Alors, si je peux employer ce mot, ce peintre devient un merveilleux « toniste », et ses œuvres atteignent une profondeur, une perspective aérienne remarquables, grâce aux harmonieuses relations des valeurs, auxquelles la couleur est quelque peu subordonnée.

C'est Corot, je crois, qui disait à ses élèves : « D'abord le ton, et puis la couleur ». En ce sens, aucun peintre n'a plus que Maris été l'élève du grand peintre français.

Longtemps, en sa patrie, Jacob Maris a été appelé « impressionniste », et, certes, il l'était, impressionniste, si ce mot signifie : artiste sensible, apte à être fortement impressionné devant la nature,

et capable de traduire son émotion, comme l'ont été tous les grands peintres, chacun selon son tempérament.

Mais si l'on croit que ses sujets aient été des « morceaux de nature », choisis avec goût, plus ou moins bien placés dans un cadre, et d'une exécution sommaire, l'erreur est complète.

Peu de peintres ont su, comme lui, cacher derrière un semblant de nonchalance un vaste savoir. Ayant eu maintes fois l'occasion de faire des décalques sur ses œuvres, j'ai toujours été vivement frappé par la merveilleuse composition linéaire qui précédait, ou accompagnait plutôt, le balancement des masses d'ombre et de lumière.

Toujours, chez lui, les lignes, les contours des masses étaient consciencieusement équilibrés, élaborés avec une entente rare, de manière à ce que chacune de ses œuvres fût achevée comme mise en page et ne laissât aucun espace vide dans le cadre.

Le sentiment inné et complet que Jacob Maris avait des oppositions de valeurs, joint à sa composition linéaire parfaite, produisait des œuvres remarquablement harmonieuses.

C'est à cause de ce besoin d'harmonie avant tout que, après sa prime jeunesse, il n'a plus jamais peint directement d'après nature. Aussi, des « études » de lui sont-elles introuvables. La nature, pour lui, était incomplète souvent en tant qu'harmonie, et, plus que pour beaucoup d'artistes, l'art était pour lui le *homo additus naturæ*.

C'est ce qui explique que ses vues de villes, ses souvenirs d'Amsterdam ou de Dordrecht, ses moulins ou ses plages, ne sont jamais les portraits de quelque site défini, de telle ou telle ville, mais toujours un ensemble synthétique, donnant l'impression d'un endroit ou d'une contrée hollandaise, avec une rare puissance de pénétration et de sentiment. Par là même il a atteint une vérité bien plus grande que si sa toile eût été peinte d'après quelque fragment de paysage, *d'après nature*, expression si vide de sens, en somme.

Nul artiste hollandais n'a, comme Jacob Maris, sans les connaître, prouvé la vérité des immortelles paroles de Gustave Flaubert : « On n'est idéal qu'à la condition d'être réel, et on n'est vrai qu'à force de généraliser. »

* * *

Jacob Maris a eu la belle fécondité des véritables créateurs, leur force de production incessante, et, ainsi qu'eux, il a su, comme me le disait un jour si joliment Edmond de Goncourt, « créer à l'instar

de Dieu » la vie même en des types d'enfants ou de villes et de paysages, non exactement reproduits, mais réels.

Il a su, comme tous les hauts artistes, synthétiser. Jamais, je viens de le dire, une de ses œuvres ne représente telle ou telle localité, mais toujours elle donne l'impression complète de l'aspect de quelque ensemble hollandais. Il savait admirablement confondre sa vision intérieure avec les exigences de la réalité, et ses œuvres, d'une composition si harmonieuse et si délicate, semblent, comme toutes les œuvres véritablement grandes, si simples ! Et pourtant, il faut



MARLOTTE, PAR J. MARIS

D'après l'eau-forte de M. Ph. Zilcken.

avoir connu de près cet artiste pour savoir le labeur qu'elles lui coûtaient.

Il est à jamais regrettable que les exigences de la vie aient empêché Jacob Maris de peindre plus souvent la figure humaine : il n'a donné sa note en ce genre qu'en un nombre de tableaux et d'aquarelles relativement restreint, mais ces œuvres sont exquises en tous points. Ce sont des scènes d'intérieur, des enfants — les siens — tout petits, dans leurs blancs vêtements de bébés, en d'adorables harmonies de gris tendres, de roses et de riches noirs, ou, plus grands, des fillettes aux chairs duveteuses jouant sur les dunes ou assises au piano, ou encore un de ses fils, peintre de talent déjà, jouant du violon, comme en cet admirable *Violoniste* de la collection Neervoort van de Poll. Ces sujets sont d'une beauté subtile,

imposante, raffinée au possible par la délicatesse du sentiment, du dessin caractériste et expressif, par le charme de la couleur riche, rompuë, mineure, mais puissante.

Toutefois, la complète expansion du talent de ce beau peintre ne se trouve que dans ses paysages, car paysagiste hollandais, il l'a été plus que nul autre peintre moderne.

Tous les effets changeants, variés et superbes de la Hollande, il a su les rendre avec une incomparable puissance. Les temps gris, aux lourdes chevauchées de nuages passant rapidement au-dessus des mornes étendues infinies, aussi bien que les brillants effets à contre-jour, lorsque le soleil fait vibrer les verts savoureux et frais sous un ciel aux bleus tendres et vifs, aux bleus « de ciel après la pluie ».

Merveilleusement, il a su peindre la sensation que donnent ces vers de Baudelaire :

Les soleils brouillés
De ces ciels mouillés...
Les soleils couchants
Revêtent les champs,
Les canaux, la ville entière,
D'hyacinthe et d'or ;
Le monde s'endort
Dans une chaude lumière,

que j'ai toujours cru avoir été inspirés par la Hollande plutôt que par tout autre pays.

L'œuvre de Jacob Maris est très considérable, et ces centaines de vues de villes, de rivières, ces « ponts », ces « hivers », ces « bords de ruisseaux » et ces « canaux », évoquent d'une façon magistrale l'ensemble du paysage hollandais.

Toujours, même dans ses moindres toiles, il a su donner une impression de grandeur, d'espace illimité. Les ciels si remarquablement calculés et composés au-dessus de ses terrains contribuent beaucoup à produire cet effet. Il savait, avec une rare habileté, proportionner à son sujet les masses de nuées claires ou sombres, et faire vibrer au juste endroit la lumière principale.

Et le semblant de nonchalance, de laisser-aller, qui caractérise sa facture lorsqu'il atteint le plein épanouissement de son talent, la fraîcheur d'esquisse qu'il savait conserver à ses œuvres les plus travaillées, contribuent considérablement à donner cette impression de vérité, d'atmosphère, de vie et de mouvement.



Jacob Maria pinx.

Ph. Zichler sc.

VUE DE VILLE
(app^t à M. Taco Mesdag.)

Gazette des Beaux-Arts.

Imp. Paul Meunier

Combien de fois ne l'avons-nous pas vu prendre son couteau à palette et gratter une toile, vers la fin d'une journée de travail régulier et assidu, afin de la refaire entièrement le lendemain ! Il n'était satisfait que lorsque *tout* ce qu'il sentait et voulait était exprimé absolument.

Vers 1840, vivait à La Haye un ouvrier typographe, dont la



MOULIN, PAR J. MARIS

D'après l'eau-forte de M. Ph. Zilcken.

famille, polonaise par ses lointaines origines, s'était établie en Hollande, depuis plusieurs générations.

Non sans difficulté, il élevait deux filles et trois fils. Par quel curieux hasard, la Muse a-t-elle doué d'un rare talent les trois fils ? Tous trois sont devenus peintres, et chacun en son genre, de premier ordre. Jacob, l'aîné, était né en 1837 ; Matthys, le subtil peintre-poète, le délicat et raffiné esprit, qui habite Londres, naquit en 1839, et Willem, le brillant et savoureux peintre de bestiaux, aussi individuel que ses frères, suivit un peu plus tard, en 1844.

Jacob, tout jeune, éprouva un irrésistible besoin de dessiner

tout ce qu'il voyait autour de lui. Jusqu'à l'âge de douze ans, il fréquenta l'école communale, faisant, dans les heures de récréation, des dessins de toute espèce, jusqu'à des portraits de son père et de sa mère. Le maître de l'école, pressentant en lui un futur artiste, le recommanda à M. Ströbel, peintre d'intérieurs dans le genre de ceux de Pieter de Hooch.

Il le prend sous sa direction ; puis un marchand de tableaux, pressentant l'avenir du jeune homme, le fait entrer chez un autre peintre qui avait un atelier où travaillaient une dizaine d'élèves. Maris accompagne celui-ci à Anvers, pour revenir quelque temps après à La Haye, comme rapin, chez Louis Meyer, le Gudin hollandais.

En 1865, il vend son premier tableau et, avec son ami Kaemmerer, il part pour Paris, où il peint des Italiennes, pour gagner sa vie. Il passe alors une année à suivre l'atelier de Hébert, dont Th. Gautier a dit qu'il avait « un caractère charmant, une cordialité sincère, une absence de vanité et d'envie rare : nul parti pris ; il admire ses rivaux et sait reconnaître les talents qui diffèrent. »

Hébert apprécie la valeur de Maris, lui dit qu'il n'a pas grand' chose à lui apprendre ; qu'il doit seulement tendre à donner plus d'élancement à ses figures. En même temps, Maris s'adonne au paysage ; en 1868, il expose une *Vue du Rhin* qui est remarquée, achetée, et le succès lui sourit.

Mais la guerre survient bientôt, et, après le siège, Jacob Maris et sa famille quittent Paris pour venir habiter La Haye, dont désormais il ne sortira plus que pour aller mourir en Bohême.

C'est à La Haye, dans sa modeste mais confortable habitation, au milieu de sa charmante famille, dans un intérieur en tous points semblable aux intimes intérieurs hollandais d'autrefois, que naquirent ces nombreux et impérissables ouvrages qui sont un des plus purs titres de gloire de sa patrie.

Sa mort est une perte irréparable, et, comme l'a très bien dit M. Mesdag devant sa tombe ouverte, l'école hollandaise perd en lui un de ses plus solides soutiens, un de ses maîtres d'avant-garde.

Car Jacob Maris fut un *maître* dans toute l'acception du mot. Un bon sens rare, inné comme toutes ses grandes qualités personnelles, une intuition exceptionnellement pénétrante, un esprit d'une vaste envergure, faisaient de lui un véritable grand homme. Ceux qui l'ont connu intimement savent que chez lui l'homme était aussi beau que l'artiste, au moral comme au physique. Jacob Maris avait, malgré

sa courte stature, quelque chose d'olympien dans l'expression. Il ressemblait aussi beaucoup à Th. Gautier et faisait songer, comme ce grand poète, à quelque roi mérovingien. J'ai été frappé, après sa mort, de retrouver ce caractère classique dans un bas-relief de Dubois, fait à Paris avant 1870, où son jeune profil semble être dérobé à quelque frise athénienne.

Jamais foule aussi nombreuse, aussi sympathique, n'avait suivi le convoi d'un artiste. Tous ceux qui y assistèrent furent touchés profondément par l'hommage silencieux de cette multitude respectueuse. Son maître Ströbel était là, profondément ému, rendant les derniers devoirs à son célèbre élève.

Peu semblable à la majorité de ses confrères, Jacob Maris était la bonté même, sans jamais une ombre de jalousie, une nuance de sarcasme.

Mort, il est disparu, mais il laisse derrière lui, comme un sillage lumineux, un œuvre considérable qui durera à travers les siècles et qui, comme je l'ai déjà dit ailleurs, il y a une dizaine d'années, donnerait, si jamais la Hollande était engloutie par les flots rongeurs de la mer du Nord, une vision synthétique admirable de ce petit pays, grand par ses peintres.

PH. ZILCKEN





LES CONQUÊTES ARTISTIQUES DE LA RÉVOLUTION ET DE L'EMPIRE

ET
LES REPRISES DES ALLIÉS EN 1815

(SEPTIÈME ARTICLE¹)



ENON n'a pas encore terminé avec la Belgique et les Pays-Bas, que déjà les représentants de l'Autriche et des États italiens se présentent :

Monsieur le Directeur général,

Vous, Monsieur le Directeur général, connoîtrez mon caractère à penser. Mes sentiments vous diront que j'estimerai toujours.

Les présentes circonstances m'obligent selon mon devoir. Ces ordres sublimés qui ont été donnés de reprendre ces tableaux qui appartiennent aux États Italiens. Le chagrin pour vous, Monsieur le Directeur, comme aussi pour moi ne pas d'être que fort sensible ne vous comme aussi moi devons obéir à l'ordre que le Souverain donne. Avec le plus grand estime j'ai l'honneur d'être,

Monsieur le Directeur général,

Votres très humble serviteur,

ROSA.

Paris le 21 7bre 1815².

Quelque flatteuse et polie que soit cette lettre d'un commissaire qui ne sera pas intraitable, elle ne calma point la colère de Denon, qui l'annonça en ces termes au comte de Pradel :

21 septembre 1815.

Monsieur le Comte,

Je joins ici un billet que je viens de recevoir de M. de Rosa, commissaire de la cour d'Autriche.

Dois-je, sur un pareil chiffon, hâter de donner tout ce qu'il y a de plus précieux au monde ?

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e pér., t. XXI, p. 74, 158 et 340 et t. XXII, p. 82, 157 et 433.

2. Archives Nationales, O³ 1429.

CONQUÊTES ARTISTIQUES DE LA RÉVOLUTION ET DE L'EMPIRE 157

Je présume bien que mes difficultés auront pour résultat ce qui est déjà arrivé, et que le Musée a cessé d'exister.

Je n'ai point vu M. de Rosa ; j'aurai soin de ne pas le voir, que je n'aie reçu par vous les ordres du Roi. Dans l'ordre des choses, ce n'est point à moi qu'il devrait s'adresser.

Mais puisque toutes les puissances commettent cette irrégularité et qu'elles arrivent au même but, je crois qu'il est toujours utile de constater la violence.

Les Anglais et les Prussiens commandent en ce moment au Musée ; l'Autriche, comme puissance alliée, peut se joindre à eux pour *dévaliser* cet établissement. Je ne pense pas que je doive me prêter en rien à de semblables opérations.

Agréez, etc...

DENON¹.

Rosa ne pouvant réussir à être reçu du directeur du Musée, ce sont des sabres qui se présentent en son lieu et place. C'est ce qu'annonce deux jours après Denon à son supérieur :

Monsieur le Comte,

23 septembre 1815.

Aujourd'hui, à 8 heures du matin, s'est présenté chez moi le premier aide-de-camp du prince de Schwartzemberg, pour me demander de la part de son général, les objets d'art provenant de Venise, Parme, Plaisance et Florence². Sur l'observation que je lui ai faite

1. Archives Nationales, O³ 1429.

2. Les alliés n'opéraient pas seulement au Louvre, mais dans les églises parisiennes et sur la place publique, comme en témoigne le récit suivant consigné par Denon sur l'un des registres du Louvre :

« NOTE RELATIVE A LA DESCENTE DES QUATRE CHEVAUX DE BRONZE PLACÉS SUR L'ARC DE TRIOMPHE DU CARROUSEL

» 23 septembre 1815.

» Un aide de camp du Prince Swazenberg (*sic*), accompagné d'un colonel du Génie, est venu chez le Directeur général du Musée, pour lui signifier l'ordre de faire descendre les chevaux en bronze qui couronnent l'arc de triomphe du Carrousel.

» Le Directeur a répondu que l'arc de triomphe était un monument public sur lequel il n'avait aucune inspection.

» Ils ont objecté que c'était le Directeur qui l'avait fait élever et, sur la négation formelle de celui-ci, ils ont demandé l'adresse de l'architecte. Le Directeur a répondu que depuis un an il ignorait la demeure de cet architecte.

» Les deux officiers autrichiens se sont alors retirés avec politesse, en annonçant qu'ils allaient chercher ailleurs les moyens que le Directeur ne pouvait leur fournir.

» En foi de quoi j'ai rédigé sur-le-champ le présent procès-verbal que j'ai signé.

» NOTE HISTORIQUE SUR LES OPÉRATIONS PARTICULIÈRES AU PROCÈS-VERBAL CI-DESSUS

» Dans la nuit du lendemain, des ouvriers et des soldats autrichiens déguisés sont venus, accompagnant une petite charrette, jusque sous l'arc de triomphe. Ils sont montés sur la plateforme, ayant ouvert la porte qui communique à l'escalier et dont, sans doute, ils s'étaient procuré la clef. Ils ont commencé par enlever la feuille de plomb qui couvrait le soubassement et ont tenté d'arracher les pierres où étaient scellés les boulons qui retiennent les pieds des chevaux.

» Le bruit qu'occasionnait ce travail a ameuté les habitants, qui ont cru que l'on faisait une fougasse. La foule inquiète, se rappelant les tentatives faites sur le pont d'Iéna et croyant entrevoir un baril de poudre sur la charrette, s'est agitée et est allée chercher la garde nationale, qui, n'étant pas dans le secret, a partagé l'inquiétude du public ; effrayés de ces murmures, les ouvriers sont descendus et ont emmené la charrette, après avoir été menacés par la garde nationale. Le jour a éclairé la tentative faite sur la plaque de plomb de la plateforme.

» Dans cette journée, les groupes se sont multipliés et ont témoigné la surprise que leur causait un pareil attentat, commis pendant la nuit. Des patrouilles de garde nationale et de gendarmerie ont traversé continuellement la foule, en invitant les assistants à se retirer.

» Le soir, lorsque la nuit était close, des piquets de cavalerie autrichienne, soutenus par des piquets de gendarmerie municipale, sont venus prendre poste au milieu du Carrousel ; les ouvriers sont montés de nouveau sur la plateforme et ont commencé leurs travaux. (D'après Viel-Castel, *Histoire de la Restauration*, Wellington, en uniforme, était présent à cet enlèvement.)

» N'ayant pas trouvé dans leur armée un ingénieur pour diriger les travaux, les Autrichiens se sont

que je n'avais point d'ordres relatifs à cette demande, il m'a répondu qu'il le savait, mais qu'il désirait que l'enlèvement dont il était chargé fût régularisé par moi.

Je lui ai dit à mon tour que je pourrais bien lui faire quelques observations sur le lieu où il voulait faire ces enlèvements, mais que, depuis quatre jours, la porte et l'intérieur du Musée étaient occupés par des soldats anglais et prussiens et que là où il y avait des bayonnettes, il ne pouvait plus y avoir de Directeur. En conséquence, j'ai ajouté qu'il n'avait plus besoin de moi pour exécuter les ordres qu'il avait reçus. C'est à cela que j'ai cru devoir borner mon office auprès de cette puissance.

Relativement à mes devoirs auprès du Roi, je vous préviens, Monsieur le Comte, que j'ai donné commission au Secrétaire Général de visiter chaque chargement pour voir s'il ne contenait pas des objets de la collection de Sa Majesté. Il doit aussi me prévenir dans le cas où l'on toucherait aux monuments qui proviennent de Rome et à la statue de la Vénus qui a été cédée par un article du traité avec le roi de Naples, Ferdinand IV.

Veillez bien, Monsieur le Comte, me répondre sur ce triste sujet, afin que votre lettre puisse attester que je n'ai rien fait, dans toutes ces négociations, qui n'ait été conforme aux volontés du Roi.

Agréez, etc...

DENON¹.

Pendant qu'il se débat avec les représentants de l'Autriche et des États italiens, les commissaires espagnols emballent; ils finissent d'emporter ce qu'ils ont oublié en 1814. Ils ajoutent au convoi les tableaux que le précautionneux Soult avait donnés au Louvre un peu avant, les trouvant trop compromettants pour sa collection. Denon essaie au moins de garder ceux-là pour le musée :

LE BARON DENON A M. D'ALLAVA, AMBASSADEUR DE S. M. TRÈS CATHOLIQUE

27 septembre 1815.

A peine ai-je reçu la lettre de Votre Excellence que le tableau de Murillo représentant *Sainte Élisabeth soignant les malades* a été enlevé de force. Je vous déclare donc, Monseigneur, que ce tableau ne sera point mis au nombre de ceux rendus, mais bien noté comme emporté par la violence, puisqu'il a été donné au maréchal Soult par la ville de Séville. Celui-ci l'a donné au Roi, chose dont il était parfaitement le maître.

Je vous prie de regarder ma déclaration comme une suite de mon devoir, puisque l'annonce que vous me donnez est une opinion de Votre Excellence et non un ordre qui me soit participé.

Veillez...

DENON.

Denon proteste par écrit, il proteste aussi de vive voix. Les reprises italiennes l'inquiètent surtout. Il mène la vie la plus occupée qui soit. Jamais un moment

adressés aux Anglais, qui ont sans doute donné des ordres en conséquence, puisqu'on a entendu l'ingénieur anglais se plaindre d'être employé à un office qui ne le regardait pas.

» 27. — Le lendemain on n'a aperçu aucun changement dans la destruction du monument, mais le bruit de tentatives nocturnes avait circulé dans la ville et le nombre des habitants s'était tellement augmenté que la garde nationale n'a fait que s'y joindre sans essayer de les disperser.

» Vers le soir, la multitude s'est échauffée, les murmures ont éclaté et, comme des patrouilles autrichiennes ont cherché à faire évacuer la place de vive force, des attroupements se sont répandus dans les rues adjacentes en criant aux armes, trahison et vengeance. La garde nationale a passé la nuit à rétablir le calme,

» Tous les Autrichiens sont venus en force et se sont emparés de toutes les avenues du Carrousel. Les ouvriers ont employé toute la journée à desceller deux chevaux et à les descendre. Plusieurs gardes du corps se sont mêlés aux ouvriers et, montés dans le char, ont crié, en agitant leurs chapeaux : vive le Roi !

» Le 1^{er} octobre, il n'y avait plus de chevaux sur l'arc de triomphe. » (Archives des Musées Nationaux. Registre supplémentaire (1797-1817), pp. 228 et suiv.).

1. Archives Nationales, O³ 1429.

de repos. Comme preuve, les lettres, les rapports qui suivent. Le comte de Pradel, en est le destinataire :

Paris, le 28 septembre 1815.

Monsieur le Comte,

Depuis le moment où j'ai eu l'honneur de vous voir hier, j'ai visité plusieurs ministres des puissances alliées. Autant qu'il a dépendu de moi, j'ai fourni aux bien intentionnés tous les arguments, toutes les raisons qui tendaient à faire mettre de côté les réclamations du Pape. J'ai été jusqu'à leur demander à quel titre ils pourraient prendre les intérêts du Chef contre le fils aîné de l'Église, et quelle puissance devrait employer la force armée pour rompre un traité volontaire et solennel.

Ce traité, ai-je dit, a été fait non avec Bonaparte souverain, mais avec la nation française; jamais le Pape n'a réclamé contre ¹. Pas même dans un temps où il pouvait croire qu'il rendait un service à Bonaparte en le couronnant empereur...

Tout ce que j'ai cru remarquer de plus certain, c'est que, dans cette affaire, M. Hamilton est comme un furieux, qu'il a résolu l'entière destruction du Musée, et qu'il se fait soutenir par lord Wellington pour l'exécution de son projet ².

Les Autrichiens occupent en ce moment le poste du Musée; prêteront-ils leur ministère à la violation de cet établissement royal, ou laisseront-ils aux troupes anglaises et prussiennes le soin de commettre ce nouvel et dernier outrage ?

Avant le moment fatal, il serait important de prendre quelques mesures; je suis prêt à m'exposer encore à tous les mauvais procédés que j'ai déjà éprouvés à plusieurs reprises. Mais que ce ne soit pas du moins inutilement. Veuillez, monsieur le Comte, me tracer la conduite que je dois tenir dans cette circonstance difficile, et me faire connaître d'une manière positive les ordres et la volonté du Roi.

Agréez, etc.

DENON ³.

Mais les événements se précipitent; les alliés occupent le Louvre avec de moins en moins de forme. Denon écrit le 30 septembre, à propos du commissaire Louis Costa : « Il a enlevé sans consultation quatre tableaux de l'Albane... Il était escorté du même capitaine qui a opéré pour les tableaux de Parme, Modène, Florence, etc... » Mais ce n'est rien, en comparaison des événements qui donnent lieu à un rapport au comte de Pradel, en date du 1^{er} octobre. Dans son trouble, Denon confond les titres et met :

Monsieur le Baron,

J'ai l'honneur de vous adresser le procès-verbal de la scène scandaleuse qui s'est passée hier au Musée; vous y verrez qu'un tableau de Jules Romain, le chef-d'œuvre de ce maître, offert en hommage au gouvernement français par le corps municipal de la ville de Gênes, a été enlevé avec la plus extrême violence par le sieur Costa, commissaire du roi de Sardaigne.

Cet article important mérite de fixer toute votre attention, et je crois, Monsieur le Comte, qu'une plainte à ce souverain sur la conduite indécente qui a été tenue dans le Musée, est absolument nécessaire. Ce tableau, par ses dimensions, n'est point d'un transport très facile. Il est peint sur bois et a 12 pieds 3 pouces de haut sur 9 pieds de large. Il sera probablement encaissé et embarqué sur la Seine. Ne serait-il pas possible de le faire arrêter par les douanes comme propriété française ?

1. Et comment le pape aurait-il réclamé lorsqu'il est dit expressément, dans l'article XXV dudit traité : « Tous les articles, clauses et conditions du présent traité sans exception, sont obligatoires à perpétuité, tant pour Sa Sainteté le Pape Pie VI que pour ses successeurs. »

2. M. Henry de Chennevières a reproduit, dans ses articles sur *Le Louvre en 1815*, une curieuse conversation échangée entre Hamilton et Denon et consignée par celui-ci dans l'un des registres du Louvre. (*Revue politique et littéraire*, 19 et 26 janvier 1889.)

3. Archives Nationales, O³ 1429.

Je vous soumetts ces observations, Monsieur le Comte, et vous prie de prendre en considération une affaire et un objet de cette importance.

Agréé, etc.

DENON.

Ce jourd'hui, 30 septembre, le secrétaire du Musée a été appelé chez le directeur pour lui rendre compte de ce qui s'est passé hier au Musée, relativement aux enlèvements de tableaux que M. Louis Costa, commissaire de Turin, faisait faire. M. le Directeur n'ayant point trouvé les pouvoirs de ce commissaire suffisants, il l'a chargé de faire suspendre la sortie de ces tableaux, jusqu'à ce qu'il eût reçu des ordres du gouvernement à ce sujet.

De retour au Musée, le secrétaire ayant prévenu M. Costa qu'il était nécessaire de suspendre momentanément l'enlèvement jusqu'à ce qu'il eût donné la traduction en français de l'ordre du gouverneur Muffling qu'il venait d'exhiber, ce commissaire s'est retiré, disant qu'il allait le faire traduire; mais une demi-heure après, il est revenu avec l'aide-de-camp du gouverneur, le même qui, précédemment, avait arrêté le Directeur au bureau de la direction. Cet officier a fait demander sur-le-champ et avec emportement M. Lavallée. Il était alors occupé avec le commissaire de la cour d'Autriche à remettre des bronzes qui proviennent des États de Parme.

Arrivé au bureau, cet aide-de-camp l'a interpellé pour lui demander de quel droit il avait suspendu l'enlèvement des tableaux du roi de Sardaigne. Le secrétaire lui a déclaré qu'il avait des ordres de suspendre momentanément, et sur la demande impérieuse qui lui fut faite de nommer les personnes qui les avaient donnés, il répondit : « *Vous me permettrez de garder le secret.* » Alors M. l'aide-de-camp a dit qu'il *allait faire enfoncer les portes et monter une compagnie de Prussiens dans le Musée.*

Sans faire attention à ses menaces, le secrétaire a dit à un gardien d'aller ouvrir et l'aide-de-camp est sorti avec le commissaire Costa, pour faire enlever les cinq tableaux qui restaient dans le grand vestibule du Musée. Un instant après, il est revenu, a réitéré ses menaces en disant qu'à *la première infraction il ferait arrêter et conduire toute l'administration à la grande garde, ajoutant qu'elle méritait d'être traitée durement.*

Sur les cinq heures du soir, le commissaire Costa étant prêt à faire sortir des tableaux qu'il avait fait descendre de la grande galerie, le secrétaire du Musée, s'est présenté pour en prendre note. Ayant aperçu dans le nombre de ces tableaux, *deux tableaux d'anciens maîtres*, achetés par le Musée et le *Martyre de saint Étienne*, par Jules Romain, donné par la *ville de Gênes au gouvernement français*, il s'est vivement opposé à leur sortie du Musée. Tout ce qu'il a pu dire n'a pu déterminer le commissaire, qui s'est trouvé appuyé de deux officiers prussiens, qui l'ont engagé à exécuter les ordres qu'il avait reçus de les enlever. Ce n'est qu'après les plus vives instances que le commissaire a consenti à laisser au Musée jusqu'à demain les deux tableaux d'anciens maîtres dont il est ci-dessus parlé.

Ainsi un tableau donné volontairement à une puissance, comme hommage, vient d'être enlevé avec la plus extrême violence du Musée Royal.

Certifié sincère et véritable le présent procès-verbal.

Paris, les jours et an que ci-dessus.

LAVALLÉE.

Au reçu de ce rapport, le comte de Pradel se décida à protester. Il envoie cette lettre au baron de Muffling :

Paris, le 2 octobre 1815.

Monsieur le Baron,

J'ai l'honneur de vous faire savoir qu'un officier prussien vient de se présenter au Musée du Roi, avec des brancards, pour enlever les objets d'art provenant des États d'Italie. Il n'était muni d'aucun ordre supérieur et agissait sans la participation du poste autrichien qui est placé à la porte du Musée. Dans cet état de choses, il était impossible que la responsabilité des administrateurs et gardiens fût à couvert, et ils ont dû se refuser à la demande qui leur était faite.

Je vous prie, Monsieur le Baron, de prendre des informations à ce sujet et de vouloir

bien m'en instruire, pour que je donne des ordres conformes aux circonstances ainsi qu'aux intentions du Roi.

Recevez, etc...

COMTE DE PRADEL.

Parallèlement, à Denon, il conseille la soumission :

5 octobre.

« Là où se montrent la force et la violence, toute opposition active est tout au moins inutile ; je ne puis, d'après ce principe, accéder à la mesure de conservation que vous proposez dans votre lettre du 1^{er} octobre. »

Pour la seule journée du 6 octobre, voici trois lettres de Denon au comte de Pradel :

6 octobre 1815.

Monsieur le Comte,

Comme il est probable que les Prussiens qui commandent dans le Musée se soient avisés de s'emparer des croisées, je viens de donner l'ordre que les cabinets soient fermés et qu'on ne les ouvre que sur un billet de votre part.

Un gardien sera placé à la porte du fond de la galerie pour ne laisser entrer que sur la présentation de vos billets.

J'ai l'honneur de vous prévenir qu'il y a quatre cabinets pouvant contenir chacun quatre personnes et que le second est le meilleur.

Agréez...

DENON 1.

Paris, le 6 octobre 1815.

Monsieur le Comte,

J'ai l'honneur de vous adresser la copie d'une lettre que j'ai reçue hier de M. Schutz. Vous verrez par le langage de ce commissaire, que la soif inextinguible d'enlever du Musée lui fait énoncer des prétentions sur des objets qui, à sa parfaite connaissance, n'y sont jamais venus, mais qu'il réclame pour être en droit de demander des dédommements. Je crois, Monsieur le Comte, qu'il ne convient plus de répondre à cette astucieuse lettre. Je me contenterai de mettre en marge de la note ce qu'il y a à répliquer à chacun de ces articles. J'en ferai faire la copie, que j'aurai l'honneur de vous adresser.

Agréez, etc.

DENON 2.

Paris, le 6 octobre 1815.

Monsieur le Comte,

Je viens d'être prévenu que la force armée autrichienne se présentera demain pour enlever des objets d'antiquités provenant de la villa Albani, avec un commissaire de ce prince, nommé Santi. J'ai su en même temps que le prince Borghèse, peu protégé par le Pape, avait inutilement demandé que ses antiquités lui fussent rendues. D'après la dernière lettre que j'ai reçue hier, j'ai dit à M. Lavallée de laisser agir la force, qui, autrichienne, y mettra toute la décence accoutumée.

On ne m'a pas laissé ignorer, Monsieur le Comte, que Sa Majesté et la France avaient été fort mal servies au Congrès.

Agréez, etc.

DENON 3.

Ce Schutz était ce tenace commissaire allemand qui avait déjà tant obtenu, en 1814 et en 1815, dès l'entrée des Alliés.

1. Archives Nationales, O³ 1429.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

Il revenait à la charge à propos de camées. La Bibliothèque, qui assurait ne pas les posséder, avait donné des compensations qu'il jugeait insuffisantes, car, à son dire, sur 538 pièces enlevées, 240 manquaient encore. Tout pour lui était bon à reprendre. En même temps qu'il réclamait un portrait de Napoléon, un instant exposé dans une ville allemande, il faisait une revision soigneuse des catalogues des musées de Paris et des départements, parcourait sans se lasser les galeries et les magasins et voulait exiger que les inventaires manuscrits lui fussent communiqués. Cette prétention émise par lui seul exaspéra Lavallée, qui fit part de sa colère au comte de Pradel dans une lettre en date du 14 octobre 1815 :

Je m'empresse de vous prévenir que M. de Schutz, commissaire prussien, m'a plusieurs fois demandé de lui confier les inventaires généraux du Musée pour y faire des recherches. Je lui ai répondu qu'officieusement, je lui donnerais tous les renseignements qu'il pourrait désirer, mais que jamais je ne permettrai à qui que ce soit, sans un ordre de votre part, de les compiler.

Cet ordre, Pradel l'avait presque donné. Devant la résistance de son subordonné, il dut revenir sur sa parole.

CHARLES SAUNIER

(*La suite prochainement.*)

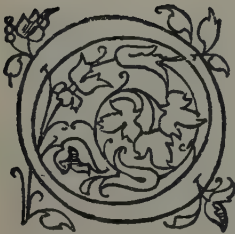




BIBLIOGRAPHIE

FAÏENCES MUSULMANES

A PROPOS D'UN LIVRE RÉCENT



On peut constater, depuis une dizaine d'années, un changement notable dans le goût public en ce qui concerne la céramique orientale. Pendant longtemps, les amateurs — et à leur suite les archéologues — semblent avoir réservé toute leur attention pour les pièces remarquables plutôt par l'habileté minutieuse de l'exécution, qui accompagne trop souvent la décadence artistique, que par de véritables qualités décoratives. Mais, peu à peu, leur sens critique s'affinant, ils ont compris que leur admiration avait souvent été déterminée par des qualités somme toute secondaires, et ils ont vu dans quelles séries il fallait chercher les pièces dignes d'être proposées comme modèles.

On commence maintenant à reconnaître que toutes les porcelaines de la Chine et du Japon ne présentent pas le même intérêt, à estimer à leur juste valeur les trop nombreux « objets d'exportation » fabriqués spécialement en vue des acheteurs occidentaux, à ne pas s'attacher avant tout à l'effet pictural, et à aimer les pièces monochromes, d'une si grande beauté. L'attention se porte d'autre part, vers les grès émaillés de la Corée et du Japon, d'un effet très délicat malgré leur apparente simplicité. Enfin, les produits céramiques anciens des pays musulmans, Perse, Égypte, Syrie, Asie Mineure, achèvent de conquérir leurs droits de cité dans les musées et chez les collectionneurs.

Dans toutes ces œuvres, d'un caractère si différent, ce sont, en réalité, les mêmes qualités de dessin et de couleur qui nous séduisent. Pour le dessin, c'est la recherche de la simplicité voulue, la stylisation habile de motifs empruntés à la nature; et il est tout naturel que nous commençons seulement à être très sensibles à ces qualités: si nous les goûtons maintenant dans l'art oriental, c'est que nous avons appris à les connaître dans l'art européen du moyen âge; ce dernier, en effet, les a portées à un haut degré de perfection et se distingue nettement, grâce à elles, de l'art décoratif de la Renaissance et des deux siècles qui l'ont suivie. Pour le coloris, c'est la recherche de l'harmonie générale, non seulement dans les tons éteints et fondus, mais aussi dans les couleurs très

franches, auxquelles nos yeux commencent, pour des raisons très diverses, à se réhabituer.

Ces qualités, on les trouve au plus haut point dans les faïences musulmanes archaïques, auxquelles elles donnent une importance capitale dans l'histoire des arts décoratifs. Malheureusement, on ne les appréciait guère jusqu'à présent, et,



VASE A FLEURS (PERSE, XIII^e SIÈCLE)

Décor en lustre jaune à reflet rouge, sur fond blanc.

(Collection de M. Henri Wallis.)

par suite, la céramique ancienne de l'orient musulman, bien que provenant de pays très rapprochés de l'Europe, est encore pour nous pleine de mystères. Elle est d'ailleurs fort difficile à bien étudier, car les contrées qui l'ont vue naître sont assez peu fréquentées, n'ayant guère de richesses économiques exploitées; de plus, dans ces régions, bouleversées par d'innombrables révolutions, une partie des richesses d'art est aujourd'hui enfouie dans le sol, auquel des fouilles méthodiques n'ont pas encore arraché ses secrets. Cette ignorance en matière de céramique musulmane primitive est regrettable, car cet art a exercé, par sa technique et son style, une influence considérable sur une partie de l'Europe, et son histoire, quand elle sera bien éclaircie, donnera certainement, pour la connaissance scientifique des arts mineurs en Occident, des éléments très nouveaux et très féconds.

Ce que nous savons de précis sur cette céramique,

et en particulier sur celle de la Perse, nous le devons en grande partie à M. Henry Wallis, qui a publié ici le résultat de ses premières recherches, et qui, non content d'acquérir des spécimens de premier ordre, a réuni dans des ouvrages excellents¹ tous ceux qui sont actuellement connus. Ses travaux font autorité

1. *Notes on some examples of early Persian lustre vases*, parts I-III (Londres, 1885-1889, in-fol., pl. col.); — *Persian ceramic art in the collection of Mr F. Ducane Godman. The thirteenth century lustred vases* (Londres, 1891, in-fol., pl. col.); — *La Céramique persane au XIII^e siècle* (*Gazette des Beaux-Arts*, 3^e pér., t. VIII, p. 69-79); — *Persian*

et, même lorsque la science aura progressé, demeureront des répertoires très utiles, grâce à l'abondance et à la qualité de leur illustration. Le nouveau livre, intitulé : *Persian lustre vases*, que publie aujourd'hui M. Wallis¹, s'il n'a pas l'importance de ceux qui l'ont précédé, présente un égal intérêt, grâce à la nature des pièces qui y sont étudiées.

Ces pièces, qui appartiennent pour la plupart à M. Wallis lui-même et à M. Raymond Kœchlin, ne sont toutes ni de la même époque, ni du même pays².



FRAGMENT DE BOL (PERSE, XIII^e SIÈCLE)

Décor en lustre jaune, sur fond blanc. (Musée du Louvre; don de M. Edmond Guérin.)

Les plus importantes d'entre elles, toutefois, sont indiscutablement persanes : tels les quatre magnifiques vases reproduits, à la fin du travail de M. Wallis, en d'excellentes chromolithographies. Le plus ancien serait peut-être

ceramic art in the collection of Mr F. Ducane Godman. The thirteenth century lustred wall-tiles (Londres, 1893, in-fol., pl. col.); — *Typical examples of Persian and Oriental ceramic art* (Londres, 1893, in-fol., pl. col.); — *Thirteenth century Persian lustre pottery* (*Nineteenth Century*, n° de novembre 1899).

1. *Persian lustre vases*, avec figures dessinées par l'auteur. Paris, Leroux, 1899, in-fol., 48 pages, avec 25 fig. et 4 pl. en couleurs.

2. Voir le compte rendu du livre de M. Wallis par M. Raymond Kœchlin, dans le *Journal des Débats*, numéro du 17 septembre 1899.

une bouteille ¹ ornée d'animaux, d'inscriptions et de rinceaux, qui, par la qualité de son lustre métallique et de son émail bleu verdâtre, se rapproche des beaux carreaux de revêtement persans du commencement du XIII^e siècle. Nous n'avons pas à revenir sur ce que M. Wallis a dit ici même de ces plaques persanes en forme d'étoiles et de croix, également remarquables par leur dessin et leur couleur; il est assez facile de suivre leur histoire, car les mosquées de l'Iran en ont livré un certain nombre qui sont datées par des inscriptions; la date la plus reculée qui ait été signalée correspond à l'année 1217 de notre ère. La bouteille que nous venons de mentionner ne doit guère être postérieure à cette époque. Quant aux autres grandes pièces, publiées en chromolithographies par M. Wallis, elles paraissent un peu moins anciennes, et l'on ne se tromperait sans doute pas en les attribuant au milieu ou à la seconde moitié du XIII^e siècle; ce sont : un vase à fleurs ², — d'une forme très particulière, dont on ne connais-



TASSE

Décor en lustre jaune, sur fond blanc.
(Collection de M. Raymond Kœchlin.)

sait encore aucun exemple aussi ancien, — orné d'une frise de cavaliers, et d'arabesques; puis un autre vase ³, dont le décor floral est disposé dans des étoiles séparées par des rinceaux; enfin, un *albarello* orné de cinq figures de femmes ⁴, d'un style aussi charmant que celles que l'on trouve si souvent sur les étoiles de cette époque.

C'est également à la Perse et au XIII^e siècle qu'il faut attribuer, avec M. Wallis, plusieurs pièces et fragments de pièces qu'il publie dans son livre, et qui semblent tous appartenir au style dit « de Rhagès », ainsi nommé à cause de l'endroit d'où beaucoup

d'entre eux proviennent. Nous citerons notamment un fond de bol ⁵, conservé au British Museum, sur lequel on voit un personnage jouant du luth, et un autre fragment de bol ⁶, orné de compartiments en forme d'étoiles, décorés de personnages et de rinceaux, que M. Edmond Guérin a donné récemment au musée du Louvre.

Si ces différentes pièces sont évidemment d'origine persane, plusieurs autres, parmi celles que publie aujourd'hui M. Wallis, ne paraissent pas pouvoir être attribuées au même centre de fabrication. Pour certaines d'entre elles, le savant auteur a évité avec raison toute affirmation très précise. Ainsi, une curieuse tasse ⁷, appartenant à M. Raymond Kœchlin, ne nous paraît pas devoir être rapprochée des divers objets que nous venons de signaler. Elle en diffère à la fois

1. Wallis, pl. I.

2. Wallis, pl. II. Voir la fig., p. 164.

3. Wallis, pl. III.

4. Wallis, pl. IV.

5. Wallis, fig. 18, p. 9.

6. Wallis, fig. 16, p. 8. Voir la fig., p. 165.

7. Wallis, fig. 3, p. 1. Voir la fig., p. 166.

par le caractère de sa décoration, qui est beaucoup plus primitive, par la couleur un peu crue de son émail blanc, par le ton de son lustre jaune, et par sa technique¹ ; elle a d'ailleurs été trouvée au Vieux Caire (Fostat), où des fouilles, commencées depuis peu d'années, ont déjà mis au jour une quantité prodigieuse de fragments de faïence. Toutefois, cela ne suffirait pas pour prouver qu'elle a été fabriquée en Égypte, car on découvre à Fostat, mêlés ensemble, des débris de céramique appartenant à des périodes et à des pays très différents : on y a trouvé jusqu'à des céladons chinois et des faïences hispano-mauresques, et c'est seulement lorsque M. le Dr Fouquet aura publié le livre qu'il prépare actuellement sur ses fouilles du Caire, que l'on pourra classer les innombrables morceaux qui en proviennent. Actuellement, on sait bien que Fostat, ruinée en 1169, a été avant cette époque un centre très important de l'industrie céramique ; mais il est impossible de dire quelles sont, parmi les pièces trouvées dans son sol, celles qui y ont été fabriquées. Nous pensons toutefois, avec M. Wallis, que la tasse de la collection de M. Raymond Kœchlin² pourrait très bien être d'origine égyptienne ; ce serait alors un spécimen de la primitive céramique à lustre métallique d'où serait dérivée, au XIII^e siècle, celle de la Perse, qui est d'un art beaucoup plus avancé³.

Ce n'est pas non plus aux ateliers persans, semble-t-il, qu'il faut attribuer une série très particulière de céramiques orientales, composée surtout de bols et de cruches, dont les premiers spécimens n'ont guère pénétré en Europe que depuis deux ans. Ce sont des pièces à lustre métallique, dont le décor se compose de deux tons : le fond blanc de la terre, et le lustre. Par le style de leur ornementation, comme par leur technique et leur couleur,



CRUCHE

Décor en lustre brun rouge, sur fond blanc.
(Collection de M. Raymond Kœchlin.)

1. Le fond blanc est formé par une couche d'émail stannifère, comme dans les carreaux persans du XIII^e siècle. Mais ici il y a, de plus, une seconde couverte, de nature siliceuse. C'est là une particularité assez rare.

2. C'est une des seules pièces intactes de ce style qui existent. Il faut en rapprocher divers fragments trouvés au Caire, et conservés à Londres, à Sèvres et à Paris (Wallis, fig. 8, p. 4, et fig. 19, p. 10).

3. On remarquera que nous ne connaissons actuellement, ni dans la céramique ni parmi les cuivres, une seule pièce authentiquement *persane*, de l'époque comprise entre le VII^e et le XIII^e siècle. Le merveilleux développement de l'art persan au XIII^e siècle n'est peut-être pas suffisamment expliqué par la renaissance que provoqua, dans les arts musulmans, l'invasion des tribus turques en Syrie et en Égypte au XII^e et au XIII^e siècle.

elles se distinguent très nettement des deux autres genres de poteries à lustre que nous venons d'examiner. Leur décor consiste généralement en inscriptions et en rinceaux assez simples. Cette ornementation est dessinée au moyen d'un lustre brun rouge, à reflet nettement violet; la couverte, qui forme des gouttes épaisses au bas des pièces, est siliceuse. D'où proviennent ces vases¹, qui diffèrent tout à fait de ce que l'on connaissait jusqu'à présent en matière de céramique musulmane? Il est, actuellement, impossible de le savoir; les marchands orientaux qui les apportent disent qu'elles proviennent de la Syrie, et, quelque peu de cas que l'on doive faire de leurs assertions, il faut les en croire pour le moment, en attendant que la question soit élucidée par des recherches et des fouilles scientifiques. En tout cas, il ne semble pas qu'on en ait trouvé jusqu'ici à Fostat.

On ne sait également rien de précis sur l'origine exacte d'une autre série de



B O L

Décor en lustre brun rouge, sur fond blanc. (Collection de M. Raymond Kechlin.)

faïences musulmanes, connue cependant depuis plus longtemps, et dont M. Wallis publie quelques spécimens, encore que souvent on n'y trouve pas de lustre métallique. Ce sont généralement de grandes pièces, vases ou bols, d'une terre blanchâtre, grossière et épaisse, et dont la couverte est siliceuse; elles ont pour décor, soit des fleurs stylisées ou de fausses inscriptions, peintes en noir sous une couverte bleue, soit des animaux ou des rinceaux peints en lustre métallique sur une couverte bleue², soit des bandes bleues ou vertes, avec des rinceaux ou des animaux peints en noir verdâtre sous une couverte incolore³. Plusieurs

1. Wallis, fig. 2, 6, 7, 9, 13, 14, 17, 22. Toutes ces pièces se ressemblent tellement, qu'elles doivent provenir d'un même centre de fabrication.

2. De beaux vases de ce genre appartiennent à M^{me} la comtesse R. de Béarn et à M. Godman.

3. Cette peinture, dans la majorité des cas, est appliquée directement sur la terre, sans engobe. Quelquefois un peu de rouge apparaît dans le décor. La couleur bleue, qui est beaucoup plus fusible que le noir et le rouge, et qui est plus facilement absorbée par la couverte siliceuse, a souvent coulé. Quelquefois aussi les pièces sont percées de petits trous, que la couverte transparente bouche sans en supprimer l'effet, — technique qui a été plus tard très employée par les Persans. Ajoutons que les plus anciennes

de ces vases¹ ayant été découverts en Sicile, on les a d'abord appelés « siculo-arabes » ; mais ensuite on a constaté que certains d'entre eux portaient des inscriptions analogues à celles que l'on remarque sur les cuivres de Mossoul et de la Syrie, et qui s'appliquent aux sultans égyptiens du ^{xiii}e et du ^{xiv}e siècle ; on a cherché alors leur origine en Égypte ou en Syrie. Cette dernière hypothèse semble justifiée, car, d'une part, ceux de ces vases qui arrivent maintenant en Europe passent pour avoir été trouvés du côté de l'Euphrate, non loin de l'ancienne Babylone, et, d'autre part, on en a découvert d'innombrables fragments



VASE

Décor en bleu et en noir, sur fond blanc. (Musée de Cluny.)

à Fostat. Et leur fabrication aurait eu lieu aussi bien en Mésopotamie qu'en Égypte², car les fouilles ont mis au jour, dans ces deux pays, des pièces mal venues à la cuisson, des résidus de fabrication, qui assurément n'y ont pas été apportés d'ailleurs³.

pièces de ce genre semblent être celles à décor peint en noir, avec une couverte bleu verdâtre. (Wallis, fig. 23, 24 et 25). — Quelques-unes des plus remarquables appartiennent à M. Godman et à M. Raymond Kœchlin.

1. Voir aux musées de Londres, de Sèvres, du Louvre, de Cluny et des Arts décoratifs.

2. Quoique pas à la même époque, peut-être. Les pièces les plus anciennes semblent provenir toutes de la Mésopotamie.

3. Une pièce de ce genre, trouvée à Fostat, a été donnée au musée de Sèvres par M. le Dr Fouquet.

On voit clairement, par ce qui précède, que nous connaissons encore très mal la céramique musulmane du moyen âge et qu'il nous est généralement impossible de déterminer sûrement la provenance et la date de la plupart de ses produits. Dès maintenant, toutefois, on peut distinguer entre ses œuvres un certain nombre de caractères particuliers qui permettent de constater que les différents centres de fabrication ont subi plus ou moins inconsciemment une inspiration commune, et doivent se rattacher à un même ensemble, que l'on pourrait appeler « l'art de l'Orient méditerranéen ». Mais, nous le répétons encore, ce sont seulement des fouilles et des recherches scientifiquement conduites qui permettront d'établir une chronologie exacte et des classements précis.

JEAN-J. MARQUET DE VASSELLOT

A FLORENTINE PICTURE-CHRONICLE, BEING A SERIES OF NINETY-NINE DRAWINGS REPRESENTING SCENES AND PERSONAGES OF ANCIENT HISTORY SACRED AND MODERN, BY MASO FINIGUERRA. — Reproduced from the originals in the British Museum, by the Imperial Press, Berlin. With many minor illustrations drawn from contemporary Sources, and a critical and descriptive text by Sidney Colvin¹.



Il y a quelque dix ans et, en grande partie, grâce aux efforts de M. Sidney Colvin, le British Museum acquérait un volumineux recueil florentin de chroniques historiées qui vient d'être publié par le même érudit. Toutes les planches sont reproduites en fac-simile avec une perfection telle qu'en les regardant on est tenté d'oublier qu'on n'a pas sous les yeux les originaux, et les éléments de l'illustration ont été choisis avec tant de tact et en telle abondance qu'ils sont plus que suffisants pour établir, d'une façon claire et concluante, tous les points de la démonstration de M. Colvin. On verra tout à l'heure que ces points sont nombreux et importants.

Mais, d'abord, occupons-nous de la chronique historiée elle-même. C'est proprement une chronique illustrée, du genre de ces recueils chers aux seigneurs et aux dames du moyen âge qui, n'ayant que peu de loisirs pour lire, aimaient pourtant à se faire du passé une image à la fois vague et pittoresque. Des siècles les séparaient de l'hérésie inesthétique professée par notre propre époque, qui voudrait réduire l'histoire à n'être qu'une étude des institutions et contrarier son cours rapide en la surchargeant de statistiques. Le flux et le reflux incessant des événements, non plus que l'inextricable confusion des récits, ne les embarrassaient pas, car ils les cristallisaient en quelques épisodes dramatiques et frappants, ou les incarnaient dans un petit choix de personnalités consacrées. L'image d'une ville qualifiée tout net Babylone ou Troie, la grossière figure d'un sage ou d'un guerrier, baptisés sans façon du nom de Socrate ou de César, suffisaient à ouvrir à leur imagination tout le champ de l'histoire asiatique, de la philosophie grecque ou des conquêtes romaines.

Peu de ces chroniques historiées ont un mérite artistique spécial; mais elles ne sont nullement dépourvues d'intérêt pour cela. La fantaisie qui s'y déploie

1. London, Bernard Quaritch, 1898. In-folio, 472 p., avec 99 planches hors texte.

n est ni si surannée ni si puérile qu'elle ne nous parle, et nous sommes encore curieux de savoir quelles images se présentaient spontanément à l'esprit d'un homme du moyen âge quand il réfléchissait aux grands événements et aux noms célèbres de l'antiquité.

Ces images — c'était affaire au peintre, au sculpteur, au dessinateur de les



PARIS ET HÉLÈNE

Dessin de Maso Finiguerra (British Museum).

interpréter — nous permettent de jeter quelque lumière sur ce qu'était réellement le champ de la pensée au moyen âge, ce à quoi nous ne pourrions guère parvenir avec d'autres procédés. En lisant des textes du *xiv^e* ou même du *xv^e* siècle, nous sommes frappés de voir le peu de notions que leurs auteurs avaient sur la vie et le caractère des Grecs ; mais ce qui n'en ressort que faiblement, c'est l'idée fantastique qu'ils se faisaient de l'aspect du monde aux yeux de l'Hellène qu'il entourait. Quand nous lisons, en effet, nous évoquons des images

qui sont nôtres, et celles-ci résultent d'une connaissance comparativement profonde et minutieuse de l'art grec, qui n'est lui-même que la transcription de la façon dont un Grec voyait le monde, et nous oublions de réfléchir combien différentes étaient les images évoquées par un lecteur du moyen âge. L'intérêt des chroniques historiées du genre de celle que vient de publier M. Colvin est de nous montrer combien de telles images étaient absurdes, naïves et dénuées de toute ressemblance avec quoi que ce soit de grec.

Comme sa date certaine est, au plus tôt, du milieu du ^{xv}^e siècle et qu'il est originaire de la cité qui fut le foyer, le cœur de la Renaissance des lettres et des arts, nous nous attendons naturellement à constater que l'auteur de cette chronique a laissé loin derrière lui l'ignorance du moyen âge, et qu'il marche à grands pas dans la voie de l'initiation au monde classique. Il n'en est rien. La fantaisie de ce Florentin est encore imperturbablement médiévale, *anti-classique*. L'auteur a vécu au milieu d'artistes qui, déjà, pour leur propre usage, ont retrouvé l'usage du nu et, sur l'étude des restes de l'antiquité romaine, ont édifié l'exquise et gracieuse architecture de la première Renaissance. Tout à côté de leur groupe est celui des humanistes, qui parlent couramment non seulement le latin, mais le grec, dont le rêve et l'étude consistent à modeler leur vie sur celle de ce peuple hellénique dont ils lisent les livres et pénètrent la pensée. Notre chroniqueur a, il est vrai, adopté quelques-unes des formes architecturales les plus décoratives alors en vogue ; il a fait un réel effort pour copier les morceaux de nu de certains artistes plus habiles que lui ; mais, sous d'autres rapports, son imagination ne s'écarte guère de celle des écrivains et lecteurs de ces romans qui transformaient les héros et les héroïnes de l'histoire grecque en chevaliers français et en belles dames. Nous sommes donc autorisés à nous demander si les images de l'antiquité, telles qu'elles se présentaient aux Florentins les plus instruits, étaient vraiment plus *classiques* que celles de cet amusant chroniqueur.

M. Colvin ne s'est pas contenté de dresser un commentaire qui, grâce à son érudition, à son aisance et parfois même à son esprit, donne au lecteur tout le secours nécessaire pour goûter ces jolies illustrations ; il a aussi fait des recherches qui l'ont conduit à la découverte de l'auteur et à la reconstitution de sa personnalité d'artiste.

On ne saurait mettre en doute que celui-ci ne fût florentin. Chaque feuillet est, pour le connaisseur d'art, une preuve aussi évidente de sa nationalité que l'est, pour le linguiste, chacune des nombreuses inscriptions où se retrouve le dialecte de Florence. Au premier coup d'œil, nous sommes tentés d'en conclure qu'il fut un disciple de Pollaiuolo, tant les ressemblances avec ce grand maître sont nombreuses ; mais un nouvel examen plus réfléchi nous conduit à une opinion sensiblement différente. Si notre chroniqueur était l'élève de Pollaiuolo, il serait certainement moins archaïque ; il serait aussi plus affranchi d'autres influences ; or, nous le voyons, dans une occasion, s'inspirer de Castagno (pl. ^{vi}); ailleurs, ayant à représenter Pâris et Hélène (pl. ^{lvii}), il copie probablement, ou en tout cas il imite de très près un dessin séduisant de Domenico Veneziano ; plus d'une fois, il emprunte quelque trait à Filippo Lippi (pl. ^{xi}) ; mais, surtout, il paraît avoir été profondément impressionné par l'art de Francesco Pesello. Le Jacob (pl. ^{xiii}), le Jupiter (pl. ^{xxxi}), l'Absalon (pl. ^{lxv}), l'Anchise (pl. ^{lxxvi}), le Daniel (pl. ^{lxxx}) sont autant de figures que nous pouvons soit retrouver aujour-

d'hui dans les œuvres existantes de Pesellino, soit affirmer hardiment être empreintes de son style.

Nous ne nous tromperons donc guère en concluant que l'auteur de cette chronique historiée était un artiste un peu plus âgé que Pollaiuolo, mais d'un talent relativement faible et plus lent à se développer. Il était, par suite, natu-



DEUCALION ET PYRRHA

Dessin de Maso Finiguerra (British Museum).

rellement exposé à imiter un homme comme Pesellino, moins âgé, mais infiniment mieux doué que lui. Si nous admettons ceci et si nous tenons compte, comme il convient, de l'influence exercée par Pesellino, nous avons au moins deux jalons pour nous aider à fixer la date exacte où fleurit notre peintre de chroniques. Pesellino mourut jeune, en 1457; à moins que notre dessinateur n'ait été son élève, ce que nous ne pouvons admettre même un instant, il n'est pas vraisemblable qu'il ait subi l'influence du maître avant la fin de sa brève carrière, ni peut-être même avant que sa mort, ainsi que cela se passa certai-

nement, n'eût attiré l'attention générale sur son génie. D'un autre côté, il est difficile de prétendre qu'Antonio Pollaiuolo, né en 1429, se soit imposé à ses contemporains avant sa trentième année. Il y a donc lieu de fixer la date de notre chronique à l'an 1460.

La place que notre homme occupe à Florence parmi ses compagnons d'atelier n'est ni de premier, ni de second, ni même de troisième rang. Ses compositions n'ont pas de grandes qualités de dessin. En réalité, son style est mal assuré et mesquin et on aurait peine à y reconnaître le moindre trait original. Là où il se montre à son avantage, comme dans la scène de *Pâris et Hélène*, il est probable qu'il en est redevable à l'excellence du maître qu'il imite. Sa connaissance du nu semble se borner aux formules que Pollaiuolo et d'autres pouvaient lui fournir; il manifeste pour une ornementation exubérante, baroque même (voir, par exemple, la planche LXVIII), un goût plus vif que celui du plus grand nombre des peintres et sculpteurs contemporains, mais qui répond exactement à ce qu'on peut attendre d'un orfèvre. M. Colvin n'a pas manqué de mettre en lumière nombre de détails frappants — tels que sa façon de traiter les végétaux — qui prouvent qu'il fut, en effet, orfèvre à ses débuts.

Voici donc un point bien établi concernant l'identité de l'auteur : c'est un orfèvre, un dessinateur d'un mérite médiocre, mais d'une jolie et gracieuse imagination, qui exécuta les peintures de ces chroniques, aux environs de l'an 1460.

Mais, heureusement, M. Colvin ne s'est pas contenté de ces résultats qui, en eux-mêmes, sont loin d'être minces; il est allé plus loin et a réussi à établir sur les plus fortes probabilités que l'auteur des chroniques n'était autre que le célèbre Maso Finiguerra. Pour ceux qui connaissent les données peu nombreuses que l'on possède sur la carrière de cet artiste — et M. Colvin a pris soin de les rappeler toutes — rien ne semblera plus heureux que le rapprochement opéré entre le nom de Finiguerra et les dessins de ces chroniques. Maso naquit en 1426; en 1457, il était associé avec Pollaiuolo; il mourut en 1464. Ces dates satisfont donc à toutes les conditions que l'examen des chroniques rend exigibles de leur auteur. Je le répète : il faut que l'auteur soit un contemporain d'Antonio Pollaiuolo, plutôt qu'un de ses cadets; et, de fait, Maso était son aîné de trois ans; — il faut néanmoins que ce contemporain ait été fortement influencé par Pollaiuolo; et nous savons qu'Antonio et Maso étaient associés; nous savons par la tradition que Maso était inférieur à son ami en matière de dessin, au point de travailler d'après les esquisses de ce dernier; — il faut enfin qu'il ait été orfèvre, et Maso l'était en effet.

J'ai à peine besoin d'ajouter que M. Colvin ne s'est pas arrêté là dans son hypothèse. Après étude attentive de ses arguments, je ne puis guère m'imaginer comment on les réfuterait, et je les reproduirais tous avec grand plaisir si l'espace dont je dispose me le permettait. En résumé, M. Colvin prouve que la main à laquelle nous devons la chronique historiée se reconnaît clairement dans un grand nombre de dessins conservés principalement aux Offices où, depuis le temps de Baldinucci jusqu'à nos jours, on les a attribués à Maso; — que la même main se reconnaît encore dans nombre de nielles, un art, rappelons-le, d'où Maso tirait son principal titre de gloire au temps de Vasari et de Cellini; — que la même main se laisse derechef discerner dans plusieurs des gravures attribuées au mythique Baccio Baldini, et la gravure était aussi un art pour lequel Maso

était renommé ; — enfin, que cette main est, sans hésitation possible, celle qui exécuta les cartons de certaines figures en *intarsia* qui se trouvent dans la sacristie nord de Santa Maria del Fiore, à Florence. Nous savons aujourd'hui, par des documents, que ces cartons furent exécutés par Maso Finiguerra, et M. Colvin y a trouvé de nouveaux arguments à l'appui de sa thèse. Ainsi, tout connaisseur



MORT DE POLYXÈNE

Dessin de Maso Finiguerra (British Museum).

compétent reconnaîtra avec lui qu'il faut rapporter à la même main le dessin des Offices représentant deux *Enfants soufflant dans des trompettes* et la nielle représentant le même sujet, qui appartient au baron E. de Rothschild. Une figure de femme tressant une couronne, dans la même série des Offices, se rencontre presque sans modification dans la planche xciii de la chronique. On ne manquera pas non plus d'être frappé de la ressemblance qui existe entre l'histoire de Thésée telle qu'elle est traitée dans le recueil et la gravure représentant le même sujet, attribuée à Baldini.

Ainsi, par ses seuls efforts personnels, M. Colvin a réussi non seulement à établir qui était l'auteur des peintures, mais aussi — ce qui est de beaucoup plus important — à reconstituer la personnalité artistique d'un artiste dont le nom est très en vue dans l'histoire de l'art. Les nuages dont s'enveloppait jusqu'ici sa renommée n'étaient-ils pas préférables pour Finiguerra à la médiocrité à laquelle la reconstitution de M. Colvin le condamne ? C'est une autre question. En tout cas, ceux qui étudient l'art florentin ne sauraient être trop reconnaissants au critique. Grâce à son heureuse initiative, le champ des vaines conjectures s'est considérablement restreint et des points d'appui solides ont été acquis pour l'étude de presque tous les arts mineurs pratiqués à Florence dans la sixième décade du xve siècle.

B. BERENSON



L'Administrateur-gérant : J. ROUAM.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI

CRÈME SIMON
POUDRE
SAVON

Recommandés pour
**BLANCHIR, ADOUCIR
VELOUTER**
la peau du visage et des mains

J. Simon, 13, rue Grange Batelière, Paris Refuser les Imitations

ETABLISSEMENT DE SAINT-GALMIER (LOIRE)

SOURCE BADOIT

L'EAU de TABLE SANS RIVALE — LA PLUS LIMPIDE

DÉBIT

30 Millions de Bouteilles
PAR AN

Vente : 15 Millions

EXTRA-VIOLETTE * AMBRE ROYAL

Parfums nouveaux extra-fins composés par **VIOLET**, Parfumeur, 29, Boul'd des Italiens, PARIS.

LE GARDE-MEUBLE PUBLIC

Agréé par le Tribunal
BEDEL & C^{ie}
18, rue St-Augustin

MAGASINS { Avenue Victor-Hugo, 67
Rue Championnet, 194
Rue Lecourbe, 308.

Dans les cas de **CHLOROSE** et d'**ANÉMIE**

Rebelles aux moyens thérapeutiques ordinaires, les préparations à base
d'HÉMOGLOBINE SOLUBLE de V. Deschiens

ONT TOUJOURS DONNÉ LES RÉSULTATS LES PLUS SATISFAISANTS

Se vend dans toutes les Pharmacies sous les formes suivantes

ELIXIR, SIROP, VIN, DRAGÉES ET HÉMOGLOBINE GRANULÉE

Restauration et copie de tableaux et miniatures anciens.

M^{me} Walter Oberlies, 21, rue Baudin, Paris.

CHEMINS DE FER DE PARIS A LYON & A LA MÉDITERRANÉE

CARNAVAL DE NICE DE 1900

TRAIN DE PLAISIR

De PARIS et de LYON à MARSEILLE et à NICE

A l'occasion du Carnaval de Nice, la Compagnie mettra en marche un **train de plaisir de Paris à Nice**, avec séjour facultatif à **Marseille**. Ce train prendra des voyageurs à **Lyon**.

Aller. — Départ de Paris, le 21 février, à 2 h. 15 soir ; de Lyon, à 11 h. 35 soir.

Retour. — Départ de Nice, le 28 février, à 10 h. 45 soir.

Prix du voyage (aller et retour) : De PARIS, 90 fr. en 2^e cl.; 60 fr. en 3^e cl.

De LYON, 50 fr. en 2^e cl.; 30 fr. en 3^e cl.

Les billets, pour ce train de plaisir, seront délivrés à Paris et à Lyon à partir du 20 janvier 1900.

Pour plus amples renseignements, consulter les affiches publiées par la Compagnie.

Supplément à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS du 1^{er} Février 1900.

En Vente aux bureaux de la « Gazette des Beaux-Arts »
8, rue Favart, PARIS

PAUL BAUDRY

Sa Vie et son Œuvre

PAR

CHARLES EPHRUSSI

UN BEAU VOLUME IN-8° JÉSUS

Orné de dix Héliogravures hors texte et de soixante Gravures dans le texte.

PRIX pour les Abonnés de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS

15 francs au lieu de 30 francs.

VIENT DE PARAÎTRE

ARY RENAN

GUSTAVE MOREAU

(1826-1898)

Un volume in-8° jésus, orné de 4 gravures au burin et à l'eau-forte, par MM. Léopold Flameng, Jean Patricot et Gaston Manchon, de 4 planches en héliogravure, tirées hors texte, et de 68 gravures dans le texte.

500 exemplaires. à 15 francs (Édition ordinaire).

10 exemplaires sur Japon à 30 — (édition de luxe).

Les titres des chapitres donneront une idée du développement de l'ouvrage : *L'Homme et l'art* ; — *Coup d'œil sur l'œuvre* ; — *Caractère poétique et principes directeurs* ; — *L'Esprit antique* ; les quatre œuvres classiques ; — *La Fascination de l'Orient* ; — *La Fatalité, le drame héroïque et le roman divin* ; — *Le Cycle du poète* ; — *Les Fables de La Fontaine* ; — *Les Œuvres religieuses* ; — *Les Œuvres sporadiques* ; les derniers rêves.

L'œuvre entier de Gustave Moreau se trouve ainsi étudié. L'illustration comprend de son côté un grand nombre d'œuvres du maître, gravées pour la première fois, et de dessins empruntés au musée qu'il a légué à l'Etat.

ANTONY VALABRÈGUE

LE MUSÉE DE BALE

Un fascicule in-8° de 80 pages

Orné de 33 gravures dans le texte

Prix. 5 francs



FERAL, peintre-expert

GALERIE DE TABLEAUX DE MAÎTRES
ANCIENS ET MODERNES

54, Faubourg Montmartre, 54

Librairie ALBERT FOULARD

V^o A. FOULARD & FILS, Suc^{rs}.

7, quai Malaquais, PARIS.

Livres d'art, Livres illustrés.

ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES

Catalogues à prix marqués depuis 21 ans.

ORFÈVRERIE D'ARGENT ET ARGENTÉE

CHRISTOFLE ET C^{ie}

58, rue de Bondy, 58, Paris 2

Deux GRANDS PRIX à l'Exposition de 1889

Maisons spéciales de vente, à Paris, dans les principales villes
de France et de l'étranger.

GALERIES GEORGES PETIT

8, Rue de Sèze, 8

TABLEAUX MODERNES

Estampes

EXPERTISES

IMPRIMERIE GEORGES PETIT

42, Rue Godot-de-Mauvois, 42

TAILLE-DOUCE — HÉLIOGRAVURE
Typographie

TRAVAUX DE LUXE

Atelier de Gravure et de Photographie

GRAVURES

DE LA

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

(1100 planches)

Tirages sur papier de luxe 1/3^e colombier

Prix : De 2 fr. à 20 fr. l'épreuve

Au Bureau de la Revue

HARO & C^{ie}

PEINTRE-EXPERT

DIRECTION DE VENTES PUBLIQUES

14, rue Visconti, et 20, rue Bonaparte

EMBALLAGE

Maison fondée en 1760

CHENUE

Spécialité d'emballage et transports
d'objets d'art et de curiosité.

5, Rue de la Terrasse
(Boulevard Malesherbes)

LES BEAUX-ARTS

THE FINE ART & GENERAL INSURANCE Co Ltd

Polices incontestables — Capital : 6.250.000 fr.

Compagnie d'assurances à Primes fixes contre
l'incendie, le Vol, l'infidélité
des Employés, les Accidents et tous risques.

Direction générale pour la France : 5, Rue Grétry, PARIS

TABLE

DE LA

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

La Table alphabétique et raisonnée

(4^e Série, 1881-1892 compris)

EST EN VENTE AU BUREAU DE LA GAZETTE

Prix : 20 francs l'exemplaire broché

GRAVURES

DE

FERDINAND GAILLARD

EN VENTE

Au Bureau de la Gazette des Beaux-Arts

Prix : De 5 fr. à 40 fr. l'épreuve.

E. JEAN-FONTAINE, Libraire

30, boulevard Haussmann, PARIS

GRAND CHOIX

DE BEAUX LIVRES ANCIENS ET MODERNES

(Catalogue mensuel franco sur demande)

ACHAT DE LIVRES ET DE BIBLIOTHÈQUES

Direction de Ventes publiques

LIBRAIRIE TECHENER

H. LECLERC et P. CORNUAU, Suc^{rs}

219, rue Saint-Honoré, Paris

Livres anciens et modernes, manuscrits avec
miniatures, reliures anciennes avec armoiries,
incunables. Estampes.

ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES

DIRECTION DE VENTES AUX ENCHÈRES

Catalogue mensuel

42^e ANNÉE — 1900

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

8, rue Favart, Paris.

PRIX DE L'ABONNEMENT

FRANCE		ÉTRANGER
Paris	Un an: 60 fr. Six mois: 30 fr.	États faisant partie de l'Union postale : Un an: 68 fr. Six mois: 34 r.
Départements —	64 fr. — 32 fr.	

La *Gazette des Beaux-Arts* paraît le 1^{er} de chaque mois, en livraisons de 88 pages, grand in-8°, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : gravures au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, dues à nos premiers artistes. Les douze numéros de l'année forment deux beaux volumes de plus de 500 pages chacun.

Les travaux publiés dans la *Gazette des Beaux-Arts* offrent la plus grande diversité : les œuvres capitales de l'architecture, de la peinture, de la statuaire et de l'art décoratif, créées par les maîtres anciens ou modernes de tous les pays, aussi bien que les collections publiques et particulières, y sont minutieusement analysées. En un mot, toutes les manifestations de l'art entrent dans le cadre de ses études.

Depuis sa fondation (1859), la *Gazette des Beaux-Arts* compte parmi ses collaborateurs les plus grands noms de la critique contemporaine : VIOLETT-LE-DUC, RENAN, TAINE, CHARLES BLANC, DURANTY, DARCEL, PAUL MANTZ, PALUSTRE, COURAJOD, YRIARTE, — pour ne citer que ces écrivains parmi tant de maîtres aujourd'hui disparus ; — quant à présent, pour affirmer qu'elle n'a pas dégénéré, il suffit de nommer :

MM. E. BABELON (de l'Institut), GEORGES et LÉONCE BENEDITE, B. BERENSON, E. BERTAUX, W. BODE, BONNAFFÉ, H. BOUCHOT, R. CAGNAT, A. DE CHAMPEAUX, M^{rs} DE CHENNEVIERES, H. COOK, CH. DIEHL, lady DILKE, L. DE FOURCAUD, G. FRIZZONI, P. GAUTHIEZ, H. DE GEYMÜLLER, S. DI GIACOMO, A. GRUYER (de l'Institut), J.-J. GUIFFREY, TH. HOMOLLE (de l'Institut), H. HYMANS, P. JAMOT, G. LAFENESTRE (de l'Institut), PAUL LEFORT, L. MABILLEAU, L. MAGNE, M. MAINDRON, A. MARGUILLIER, J.-J. MARQUET DE VASSELOT, R. MARX, MASPERO (de l'Institut), ANDRÉ MICHEL, ÉMILE MICHEL (de l'Institut), EM. MOLINIER, J. MOMMÉJA, E. MÜNTZ (de l'Institut), P. DE NOLHAC, GASTON PARIS (de l'Institut), P. PARIS, A. PÉRATÉ, E. POTTIER (de l'Institut), B. PROST, S. REINACH (de l'Institut), TH. REINACH, ARY RENAN, MARCEL REYMOND, G. RIAT, W. RITTER, ÉDOUARD ROD, SAGLIO (de l'Institut), P. SÉDILLE, SCHMARROW, SIX, SCHLUMBERGER (de l'Institut), W. DE SEIDLITZ, M. TOURNEUX, A. VALABRÈGUE, A. VENTURI, HÉRON DE VILLEFOSSE (de l'Institut), P. VITRY, etc., etc.

ÉDITION DE GRAND LUXE

Depuis 1896, la *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition de grand luxe, tirée sur beau papier in-8° soleil, des manufactures impériales du Japon. Cette édition contient une double série des planches tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A L'ÉDITION DE LUXE : 100 francs.

Les abonnés de la *Gazette des Beaux-Arts* reçoivent gratuitement

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Cette publication supplémentaire leur signale chaque semaine les ventes, les expositions et cours artistiques : les renseigne sur le prix des objets d'art ; leur donne les nouvelles des musées, des collections particulières, la bibliographie des ouvrages d'art et l'analyse des revues publiés en France et à l'étranger.

ON S'ABONNE

AUX BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS, 8, RUE FAVART, PARIS

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER
dans tous les Bureaux de Poste.

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 5 francs.